

ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

2

Նվիրվում է
ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ծննդյան 75-ամյակին

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2011

ՀՏԴ 891.981.0:06

ԳՄԴ 83.3 Հ

Մ 151

Հրատարակության և երաշխավորել
ԵՊՀ բանասիրական ֆակուլտետի խորհուրդը

Հրատարակության պատրաստեց և
խմբագրեց **ՎԱԶԳԵՆ ԳԱՐԻԻԵԼՅԱՆԸ**

*Մ 151 Մաթևոսյանական ընթերցումներ (Հոգվածների ժողովածու):
Հրատ. պատրաստեց և խմբ. Վ. Գաբրիելյանը, Եր., ԵՊՀ Հրատ.,
2011,- 200 էջ:*

Ժողովածուում ներառված Հոգվածների Հիմքում ընկած են Հայ մեծ արձակագիր ու Հրապարակախոս Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 75-ամյակի առթիվ Երևանի պետական համալսարանում տեղի ունեցած գիտաժողովի զեկուցումները: Քննվում են մաթևոսյանական արձակի գեղագիտական-գեղարվեստական մի շարք առանձնահատկություններ, Հայ և օտար գրող-ների հետ ունեցած Հոգեկցության հետաքրքիր դրսևորումներ:

Հրապարակվում է նաև Մաթևոսյանի անտիպ ժառանգությունից մի պատմվածք՝ «Երեխաները» խորագրով:

ՀՏԴ 891.981.0:06

ԳՄԴ 83.3 Հ

ISBN 978-5-8084-1389-4

© ԵՊՀ Հրատարակչություն, 2011 թ.

© Կազմողի համար, 2011 թ.

ԲԱՑՄԱՆ ԽՈՍՔ

Հարգելի՛ գործընկերներ, ուսանողներ, հյուրեր,

Բոլորիս ողջունում եմ հայ մեծ գրող Հրանտ Մաթևոսյանի ծննդյան 75-ամյակի առթիվ:

Ինքս գրականագետ չեմ, սակայն գիտեմ մեր ազգային գրականությունից ստեղծած գեղարվեստական արժեքները: Հաճույքով եմ ընթերցել նաև մեծատաղանդ արձակագիր, կինոսցենարիստ, հրապարակախոս, գրական քննադատ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները, որոնք վերջին ժամանակների մեր գրական-գեղարվեստական մտքի խոշորագույն նվաճումներից են:

Մեր բարդ ու դժվարին ժամանակներում և մանավանդ խորհրդային վերջին տասնամյակներից Հայաստանի պետական անկախության անցման շրջանում գեղարվեստի ասպարեզում իր Ծմակուտ աշխարհն ստեղծած գրողին վիճակված էր կարևոր դեր: Նրա արձատները, Թումանյանի ու Զորյանի նման, Լոռու բնաշխարհում են, հասակը՝ իր ժամանակի մեծերի բարձրություն, պտուղները՝ տարածված Հայաստանում ու նախկին խորհրդային երկրներում:

Գրական մեծերի ավանդները ազգային գեղարվեստական մտածողությունն ընդելուզած այդ յուրատիպ գրողն ստեղծել է մնայուն գործեր ու կերպարներ, որոնք մեր ժամանակների իրականությունից հավաստի արտացոլումներն են, մեր ազգային ինքնություն, հայ մարդու նկարագրի, հոգեբանությունից ու մտածողությունից վավերական պատկերաքանդակները:

Գրեթե ամեն օր տարբեր առիթներով առնչվում եմք «Մենք

ենք, մեր սարերը» վիպակի հերոսներին՝ Իշխանին, Պավելին, Ռևազին, քննիչին ու մյուսներին, բեմում կամ հեռուստաէկրանին՝ «Աշնան արևի», «Մեծամորի», «Զեզոք գոտու» Աղունին, Սիմոնին ու մյուսներին, որոնցից յուրաքանչյուրը, իրականությունից վերցված կենդանի մարդկային բնավորություն լինելով, մի-մի գեղարվեստական ընդհանրացում է:

Հրանտ Մաթևոսյանն այն եզակի գրողներից է, որ ընթերցողի պակաս գրեթե չի ունենում նույնիսկ մեր օրերում, երբ գիրք ընթերցելը դարձել է ժամանակի մեծ չափաբաժան: «Օգոստոսը» կամ «Ծառերը», «Մեր վազքը» կամ «Ալխոն», «Նարինջ դամբիկը» կամ «Մեսրոպը», «Սպիտակ թղթի առջևը» կամ այլ մի գործ ընթերցելով՝ նորից ենք չփվում մեր ազգային ամենամեծ հարստությունը՝ ոսկեդենիկ հայոց լեզվին, որով ոչ միայն պատկերված, այլև գեղանկարված է Հայաստան աշխարհն իր բնական ու մարդկային հարստություններով, իր հոգսերով, մարդկային ու ազգային լուսավոր երազանքներով: Նրա մտքի խտացումներից չատերն են դարձել բանաձև ու թևավոր խոսք:

Մեծ և ուսանելի ժառանգություն է թողել մեզ Հրանտ Մաթևոսյանը, քանի որ նրա գեղարվեստական երկերը, գրականագիտական-մշակութաբանական հոդվածները, որ ըստ անհրաժեշտության հազեցած են հայոց պատմության վկայակոչումներով և մեր ժողովրդի ստեղծած մշակութային ժառանգության ինքնատիպ արժևորումներով, միտված են նաև ապագային:

Կենսական այսպիսի ճշմարտություններով հազեցած նրա ժառանգությունն իրոք ունի համակողմանի գիտական ուսումնասիրման, արժևորման ու բացահայտումների կարիք: Այդ և մեծանուն գրողին արժանավորապես զնահատելու նպատակով էլ կազմակերպվել է հորեյանական նաև այս գիտական նստաշրջանը, որը հայտարարում եմ բացված և մաղթում եմ արդյունավոր ընթացք:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՀԱԿՈՒ ՄՆՁՈՒՐԻ

Հայ արձակի երկու մեծ վարպետների՝ Հակոբ Մնձուրու և Հրանտ Մաթևոսյանի բացառիկ հոգեկցությունը հաստատենք նախ վկայություններով: Եվ ինձ օգնելու է առաջին հերթին հենց ինքը՝ Հրանտը: Կարող էի նաև առանց միջնորդություն՝ պարզապես գրասեղանիս վրա ունենալով նրանց գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Դրան թերևս անդրադառնամ մասնակի օրինակներով, ամբողջականը թողնելով ուրիշ անգամվա, իսկ այսօր՝ պարզապես վկայություններով:

Ահա մի երկխոսություն Վահագն Դավթյան-Հրանտ Մաթևոսյան զրույցից, որ տպագրվել է «Գրական թերթում» (1976 թ., 12 նոյեմբերի) և Հակոբ Մնձուրու մասին է: Վահագն Դավթյանը ասում է. «Ինձ համար չատ հաճելի է Մնձուրու մասին զրուցել հատկապես քեզ հետ, քանի որ առաջին անգամ հենց դու էիր, դա կարծեմ 62 թվին էր, որ ուշադրություն հրավիրեցիր նրա մի պատմվածքի վրա: Այնուհետև նա մեզ համար, ինչպես ասում են, փնտրված հեղինակ դարձավ: Իսկ երբ մեր ձեռքն ընկավ նրա «Արմտան» ժողովածուն, արվեստի մի կատարյալ տոն եղավ երկուսիս համար...»:

Այս վկայության մեջ ուզում եմ ընդգծել՝ «Մնձուրու մասին զրուցել հատկապես քեզ հետ», «առաջին անգամ 62 թվին» և «կատարյալ տոն եղավ երկուսիս համար» արտահայտությունները, և ասել՝ Դավթյանը նկատի ուներ Մաթևոսյանի «հատկապես» Մնձուրու հետ հոգեհարազատությունը, և Մաթևոսյանը համամիտ է ու չի հարցնում, թե ինչու՞ «հատկապես», այլ սիրով շարունակում է զրույցը, ապա՝ Մնձուրու գրքի ընթերցումը «արվեստի կատարյալ» տոն է եղել նաև Մաթևոս-

յանի համար: Իսկ «առաջին անգամ 1962 թիվը» այն ժամանակն էր, երբ Դավթյանը «Գրական թերթի» խմբագիրն էր, Մաթևոսյանը՝ սրբագրիչը: Մաթևոսյանը Մնձուրուց մի քանի պատմվածք էր «գտել» և ցույց էր տվել Դավթյանին:

Որպես լրացում այս տեղեկություն՝ հիշենք մի ուրիշ վկայություն, որ 1999 թվակիր է, Հովիկ Վարդումյանի՝ Մաթևոսյանի հետ զրույցների շարքից: Վարդումյանի՝ «Ովքե՞ր են եղել Ձեր գրական ուսուցիչները» հարցին Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Առաջինը Չեխովն է՝ Ստեփան Զորյանի վրա իր ազդեցությունը»: Հետո բացատրում է. Զորյանը «բերում էր Լոռվա բնապատկեր, բարբառի երանգ..., մի եզրով հարում է Թումանյանի աշխարհին, ինչը իմ հայրենիքն է... Այդքանով, թերևս, Ստ. Զորյանը...»: Ապա շարունակում է. «Տարիներ առաջ էր... Ես Մնձուրի էի հայտնագործել և ուզում էի ամեն կերպ քարոզել, որ իմանան: ... Մնձուրին շատ ուշացումով մտավ մեր գրականություն: Պատահական երկու պատմվածք էի գտել, և սիրտս պայթում էր, որ ահա այդ մարդը մեզանում չկա: «Սովետական գրականություն» ամսագրին առաջարկեցի: ... Ես այդ ժամանակ գրական թերթի աշխատակից էի, մի քիչ էլ հեղինակություն ունեի Կուրտիկյանի (որ խմբագիրն էր ամսագրի-Վ.Գ.) առաջ՝ երկար տարիներ որպես գրաչար, սրբագրիչ, մի ժամանակ էլ որպես աշխատակից իր կողքին էի»¹:

Բացատրություն. այն ժամանակ Ստեփան Կուրտիկյանը դեռ ամսագրի խմբագիրը չէր, այլ՝ պատասխանատու քարտուղարը: Բայց ամսագրում արդեն լույս էին տեսել Մաթևոսյանի «Տափաստանում» ընդարձակ ակնարկը (1959), «Քննություն» պատմվածքը (1960) և մեծ աղմուկ հանած «Ահնիձոր» ակնարկը (1961), որից հետո նա ազատվեց աշխատանքից... Հետո նրան ոչ մի տեղ չէին տպագրում: 1962-ի օգոստոսյան համարում Կուրտիկյանը տպագրեց «Լեռներս թողեցի ետևում» պատմվածքը:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 488-89: (Այս ժողովածուից բերված մյուս քաղվածքների հղումների էջերը կնշվեն տեղում՝ Ես... էջ...):

Շարունակենք Մաթևոսյանի վկայությունը:

«Բարձրացա նրա առանձնասենյակը: Զորյանը Կուրտիկյանի կողքին նստած էր: Ասացի՝ Մնձուրի անունով հեղինակ կա: Տարբեր տեղերից երեք պատմվածք եմ ջոկել: Արժե, որ մեզանում հրապարակենք ու ծանոթանանք, ճանաչենք: Տեսա այդ մարդու, չեմ ասի քար անտարբերությունը... Անզոր աջ նայեցի՝ Զորյանին: Նա զգաց, որ իրենից օգնություն եմ հայցում և իր ծանր խոսքն ասաց. «Մնձուրին մեր լավագույն գյուղագիրն է»:

Ապա Մաթևոսյանը հիշատակում է իր առաջին ուսուցիչներին՝ Մահարի, Բակունց, Զորյան... Մնձուրու «Հայտնագործումը» 62-ից էր, ասել է՝ նա առաջիններից չէր, բայց այստեղ նրա մասին խոսում է նախ:

Այս վկայության մեջ ուզում եմ ընդգծել՝ «Մնձուրի էի Հայտնագործել և ուզում էի ամեն կերպ քարոզել, որ իմանան» և «սիրտս պայթում էր, որ ահա այդ մարդը մեզանում չկա» մտքերը: Եվ առաջին քայլերը՝ առաջարկ վ. Դավթյանին, Ստ. Կուրտիկյանին:

Միջանկյալ՝ անձնական մի հուշ: «Տափաստանը» ակնարկը «Սովետական գրականություն» ամսագրում լույս տեսավ որպես ակնարկի մրցանակաբաշխության ներկայացված նյութերից մեկը: Կարդացինք, ոգևորվեցինք: Նոր խոսք էր, ուրիշ մտածողություն: Հրանտին դեռ չգիտեի: Ոճի մեջ մահարիական ինչ-որ երազ էր զգացվում: Հետո՝ 61-ին, «Ահնիձորի» տպագրության օրերին, երբ Երևանի թիվ երկրորդ տպարանում միասին նույն սենյակում սրբագրական աշխատանքով էինք զբաղված, հիշեցի, թե Մահարի էի զգում «Տափաստան» ակնարկում: Զօխտեց, բայց հավելեց՝ Բակունց չի՞ զգացվում: Զգիտեմ՝ ուզում էր, որ զգացվե՞ր, թե՞ ոչ: Զորյանին էլ էր չատ հիշում ու կարևորում: Մնձուրու մասին դեռ չգիտեինք, խոսել ենք չատ ավելի ուշ:

Վահագն Դավթյանի հիշատակած Մնձուրու «Արմտանը» լույս տեսավ Պոլսում 1967-ին: «Հայաստան» հրատարակչությունը սկսել էր հրատարակել «Սփյուռքահայ գրողներ» մատենաշարը. հինգերորդ գիրքը (1968-ին) եղավ Մնձուրու «Վապույտ լույս» ժողովածուն. վերնագիրը Պոլսում 1958-ին հրատարակ-

ված առաջին ժողովածուի վերնագիրն էր, ներառում էր այդ և երկրորդ՝ «Արմտան» գրքից պատմվածքներ: Կազմողը Պոլսից՝ Բեյրութ, ապա Երևան բնակություն տեղափոխված գրող ու գրականագետ Գեղամ Սևանն էր, որ անձամբ գիտեր Մնձուրուն և նամակագրական կապ ուներ նրա հետ: Խմբագրության պատվերով Մնձուրին երևանյան գրքի համար գրեց նաև փոքրիկ խոսք («Հեղինակի կողմից»):

Գեղամ Սևանի վկայությամբ՝ Մնձուրին ծանոթ էր նաև Հայաստանում տպագրվող շատ գրքերի: Դեռ 1957-ին իր կյանքի և ստեղծագործության մասին խոսքում Մնձուրին խոստովանում է, թե ընդհանրապես և հատկապես ո՛ր հեղինակներն են իրեն հոգեհարազատ, «ախորժելի»։ «Ես այն գրողներեն կ'ախորժիմ, որոնք արյունս կը բռնեն. Անոնցմե, որոնց ըսածներուն ես կ'սպասեի արդեն... Որեւէ երկ կ'արեցնէ զիս երբ իմ ուղած ալկոհոլես իր մեջ ունի»¹: Այս միտքը Մնձուրին ասես թե կրկնել է շատ տարիներ հետո, բայց այս անգամ որոշակի հասցեով: Կրկին վերադառնանք Դավթյան-Մաթևոսյան գրույցին:

«Վահագն Դավթյան».– Օրերս հանդիպեցի արձակագիր Գեղամ Սևանին, որ Հակոբ Մնձուրուց նամակ էր ստացել: Մնձուրին հարցրել է. «Կը ճանչնա՞ս Հրանդ Մաթևոսյանը: Իմ ալկոհոլես ունի»... Ինձ էլ է թվում, որ դա այդպես է, բայց չէի՞ր ասի արդյոք, թե ի՞նչ չափով ես քեզ հոգեհարազատ զգում Մնձուրուն:

Մաթևոսյան.– Իմ հիացմունքն անշուշտ նաև հոգեհարազատությունից է գալիս, նրա Յորնիկին Գիրգորը մեր գյուղացի Քրամանց Մացակն է, «Սիլան» ինքը եթե գրած չլիներ՝ եթե կարողանայի ես էի գրելու, կենդանի բարի գոյության կարոտն ինձ ահա-ահա կանգնեցնում էր նման մի կերպարի ու սյուժեի վրա... բայց Մնձուրու մեծությունն ընկալումն արդեն անձնակա-նության ու հոգեհարազատության հետ գործ չունի. Մնձուրին մեծ է, որովհետև մեծ է, բնության ու մարդու մասին մի անսպառ

¹ Համայնապատկեր հանրապետական չրջանի Ստամբուլահայ գրականու-թյան, Ստամբուլ, 1957, էջ 4:

Հանրագիտարան է Մնձուրին... Եթե Մնձուրին է ասել, ուրեմն ասված է: Մնձուրու գոյությունը ես ինձ հարուստ եմ զգում, և փառք ասածու, որ նա եղավ»:

Այս վկայության մեջ կարևոր են մի քանի հաստատումներ. 1. Մնձուրու հաստատումը, թե «որևէ երկ կարբեցնե» իրեն, եթե այն իր «ալկոհոլեն» ունի, որ «արյունն է բռնում», և որ «Մաթևոսյանը իմ ալկոհոլես ունի»: 2. Դավթյանն էլ է այդպես համոզված, միայն ուզում է իմանալ, թե ի՞նչ չափով է Մաթևոսյանը իրեն հոգեհարազատ զգում Մնձուրուն: 3. Մաթևոսյանը հաստատում է այդ հոգեհարազատությունը, իր և նրա հերոսների կապը, նրա նկատմամբ իր հիացմունքը, նրանով իրեն հարուստ զգալը և վերջապես, անկախ հոգեհարազատությունից նրա բացարձակ մեծությունը՝ «Մնձուրին մեծ է, որովհետև մեծ է»:

Այս վերջին մտքի հաստատում-վկայություններն են մինչև այդ և կյանքի հետագա տարիներին Մաթևոսյանի՝ ամենատարբեր առիթներով Մնձուրու ստեղծագործությունը անդրադարձները, որոնք ոչ միայն հոգեհարազատության, այլև նրա մեծության բացատրություններն են:

Այս գրույցից հինգ տարի առաջ՝ 1971-ին, «Գարուն» ամսագրում Մաթևոսյանը տպագրել էր «Հակոբ Մնձուրու աշխարհը» հոդվածը. առիթը Մնձուրու 85-ամյակն էր, բայց տևական հիացումի մղումով: Ինքը մտել է Մնձուրու պատմվածքներից կենդանացող աշխարհը և համոզված հավաստիացնում է, թե այդ «պատմությունների միջավայր մթնոլորտը ներծծվում է քեզ և, որպես հարավային երկրի արևայրուք, քեզ հետ ապրում է, քո մեջ ապրում է երկար, շատ երկար, գուցե հավիտյան: Մնձուրու նկարագրած երկիրը պարզապես անմոռանալի է»: «Մնձուրու ստեղծագործությունը բովանդակում է կնոջ, աղի, արտի, առվի և այդպիսով որպես հավելում հայ ընթերցողներիս համար, մեր կորած հին երկրի պաշտամունք»: Իր աշխարհի նրա պատմություններով «թիզ առ թիզ, բույր առ բույր, չչուկ առ չչուկ ներծծվում է քեզ մեր հին բարի երկիրը, որին եթե չսիրենք, որը եթե հայացքներս դեպի քաղաք թե տիեզերք՝ արհամարհենք՝ կարող

ենք կորցնել վերջնականապես: Հակոբ Մնձուրին ստիպում է սիրել: Մի մեծ բնապաշտություն, որը ժամանակի հետ ավելի կխորանա ու իրական ծանրակշիռ արժեք կտա գրողի դաշտանակարներին»¹:

Այս խոսքերը մենք կարող ենք, առանց բառ իսկ փոխելու, կրկնել Մաթևոսյանի ստեծագործությունը բնութագրելիս, և բոլորովին էլ կարևոր չեն պատկերված ժամանակների ու վայրերի գանազանությունները (1915-ից առաջվա Արմտանն է, թե 1940-50-ականների Ահմեդը). նրանց պատկերած աշխարհը «Թիզ առ Թիզ, բույր առ բույր, չչուկ առ չչուկ ներծծվում է» մեզ, նրանք «ստիպում են սիրել... մեր հին բարի երկիրը»... Նաև Մաթևոսյանի տազնապն էր՝ «Հայացքներս դեպի քաղաք...»՝ կկորցնենք այն վերջնականապես... Հիշենք «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի ավարտը. «...այդ բանտարկությունից կամ չբանտարկությունից հետո Պավլեն էր դեպի վատը փոխվում... Մի օր հաշիվները փակեց ոչխարների հետ, ընտանիքն առավ, գնաց քաղաք...»: Իսկ Զավենի կինը ամուսնու «վիզն անընդհատ ծռում է դեպի քաղաք. «Պավլեն որ էնտեղ ապրում է, մենք չե՞նք ապրի, չարժվիր, ես մի գործարանում հավաքարար կաշխատեմ»: Իշխո՛ն, Իշխո՛ն... Իշխոն էլ է աչքը գցել քաղաքին»²:

Մնձուրու մասին Մաթևոսյանի այս հոդվածը նույնպես վկայություն է նրանց հոգեհարազատության: Նրա մասին խոսելով՝ ասես ինքն իր մասին է խոսում: Այս հոդվածի ծնունդն իսկ ինքնին մի կարևոր վկայություն է: Ընդհանրապես ե՞րբ է գրողը գրում գրողի մասին: Գրողը քննադատ չէ, որը պարտավոր է գրել գրողների մասին: Գրողը գրողի մասին խոսում է ընտրողաբար. նրանց մասին, ովքեր հոգեհարազատ են իրեն: Եվ դա ոչ միայն սիրո ու հիացմունքի թելադրանքով է լինում, այլև հոգե-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 128-30: (Այս գրքից բերված մյուս քաղվածքների հղումների էջերը կնշվեն տեղում՝ Սպիտակ... էջ...):

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 1, 1985, էջ 142-144: (Այս երկհատորից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում)

կան կապի, ինչ-որ տեղ էլ իրեն բացելու, իրեն հաստատելու մղումով: Մասնավորեմ. Հրանտ Մաթևոսյանը հողվածներ է գրել նրանց մասին, ովքեր, Մնձուրու բառերով, իր «ալկոհոլեն ունին» (Թումանյան, Զորյան, Բակունց, Զարենց, Մահարի, Մնձուրի, Սարոյան, Սահյան): Գրողների մասին Մաթևոսյանը խոսք կամ հողված է գրել առավելապես 80-ական թվականներին: 1960-ականներին ընդամենը երեք կարճ խոսք է գրել՝ Զորյանի մահվան (1967թ.), Բակունցի ծննդյան տարեդարձի (1969), իսկ 1970-ին՝ Գ. Մահարու մահվան առիթներով (վերջինը տպագրվել է ուշ՝ 1995թ.): Այն երեք սիրելի գրողների մասին, որոնց անունները Մաթևոսյանը տվել է ի պատասխան Հովիկ Վարդումյանի հարցի՝ «Ովքե՞ր են եղել Ձեր գրական ուսուցիչները»:

Արդեն հիշել ենք, որ այդ հարցի պատասխանի մեջ, Զորյանի առիթով, անդրադառնում է իր «Հայտնագործությունը»՝ Հակոբ Մնձուրուն: Եվ ահա 1971թ. «Գարունում» լույս է տեսնում նրա արդեն ոչ թե խոսքը, այլ հողվածը Մնձուրու մասին: Առանձին գրողի մասին սա Մաթևոսյանի առաջին հողվածն է: 70-ականներին ևս երկու խոսք ունի Համո Սահյանի և Ա. Սահինյանի հոբելյանների առիթով և ապա (1976-ին) կրկին Մնձուրու մասին (հիշատակված գրույցը Վ. Դավթյանի հետ):

Հետագա տասնամյակներում անդրադարձը Մնձուրուն հաճախադեպ է: 1980 թվականին «Вопросы литературы»-ում լույս է տեսնում Ալլա Մարչենկոյի՝ «Լեզվի պոեզիան» խորագրով ընդարձակ հարցազրույցը Մաթևոսյանի հետ: Եվ ահա առաջին հարցը. «Հրանտ Իգնատովիչ... Ուզում եմ խախտել ընդունված կարգը ու Ձեզ միանգամից տալ այն հարցը, որով սովորաբար ավարտում են խոսակցությունը: Հիմա ինչի՞ վրա եք աշխատում»: Պատասխան. «Վերընթերցում եմ արևմտահայ արձակագիր Հակոբ Մնձուրու մասին իմ հողվածը» (Ես..., էջ 200):

Տեսե՛ք, Մաթևոսյանը ինչքան է կարևորում իր այդ հողվածը, որ նրա վերընթերցումը համարում է «աշխատանք»՝ «ինչի՞ վրա եք աշխատում» հարցին ի պատասխան: Նշանակում է՝ մտորում է, որ հողվածը խորացման, լրացման կարիք ունի, նշա-

նակում է՝ նա մտքով Մնձուրու աշխարհում է, հոգեկապի նոր երանգներ է ուզում բացել, կամենում է հստակեցնել Մնձուրու գործից թելադրվող խորհուրդները: Որ Մնձուրին մեծ է, Մաթևոսյանի համար քննարկման հարց չէ, այլ՝ «Մնձուրին մեծ է, որովհետև մեծ է»: Եվ հիմա այդ նույնի հաստատումը՝ լրացուցիչ մեկնաբանություն. «Մնձուրու ստեղծագործությունը, որ ինքնին հիանալի է, իմ ուշադրությունը գրավել է նաև այն պատճառով, որ հարուստ նյութ է տալիս մտածելու հայ գրականության ճանապարհների ու ճակատագրի, իսկական ու կեղծ նորարարության մասին... **Մնձուրուն ես տեսնում եմ հին հայկական գյուղի նոր ժամանակներում մոլորված դեսպանորդ»** (ընդգծումը մերն է - Վ.Գ.):

Այս բնութագրությունը, իր իսկ բառերով, կարող ենք վերագրել իրեն՝ Մաթևոսյանին. իր մանկություն **«գյուղի նոր ժամանակներում մոլորված դեսպանորդ»**, իսկ նոր ժամանակները ոչ միայն 60-80-ական թվականներն էին, այլև, հատկապես, 90-ականները:

Ահա Մարչենկոն հարցնում է Հրանտի մասին, իսկ Հրանտը ներկայացնում է Մնձուրուն: Ասում է՝ նա «մեր ժողովրդի արևմտահայ մասի» **«կենսագիրն ու փաստաբանն էր կոչված լինել»**, մինչդեռ ոմանք նրան իսկական գրող չէին համարում «նրա անխոնջ ազգագրության պատճառով»... «Մինչդեռ այն, ինչ թերություն էր համարվում, առավելություն էր» («Նա իր երկրամասը նկարագրել է դաշտային պահակի ճշգրտությամբ, ոչ մի անգամ չմոռանալով, թե ինչ էին ուտում, ինչպես էին հագնվում, ինչպես էին ցանում ու ինչ էին հնձում իր հայրենակիցները...»): Իր գյուղի մարդկանց **«կենսագիրն ու փաստաբանն»** է նաև Մաթևոսյանը (հիշենք Մաթևոսյանի Ծմակուտ աշխարհի նկատմամբ որոշ քննադատների քամահրանքը): «Մինչդեռ այն ինչ թերություն էր համարվում, առավելություն էր» նաև Մաթևոսյանի համար:

Ինչպես էր գգում ու պատկերում իր աշխարհն ու մարդկանց Մնձուրին: Նաև Մաթևոսյանը, որ Մնձուրու (թե՞ իր) մասին ասում էր. «Ոչ մի ծառ, ոչ մի աղբյուր, ոչ մի ծաղիկ, ոչ մի կա-

տակ կամ միջադեպ անուշադրություն չեն մատնվել, չեն թաքնվել նրա աչքից ու ականջից, Հոտառությունից ու չոչափելիքից: Բոլոր կերպարները և բոլոր ձայները հավաքվել են նրա սրտում... Եվ այդ բոլոր ձայների, կանչերի ու բույրերի համար նա դարձել է պահեստարան...» (Ես..., էջ 201)

Լսենք Մնձուրուն. «Հայրենականներուս մեջ ես տեսարան մը, պահ մը, անկյուն մը տվի: Բառերով նկարչություն ըրի: Իմ լիրիզմս, իմ ոռոմանտիզմս, իմ ռեալիզմս դրի: Գետին ձայնը ըսի: Ականջներս կը լեցվեին գետին ձայնովը: Կը խլանային, ալ չէին ընդուներ: Րոպե մը, երկու, երեք, չորս, ու մեկեն կը բացվեին: Գետին ձայնը կը բռնվե՞ր: Բայց այնքան կը թանձրանար, որ բռնելս կուգար: Մեղուններուն պարս ելլելը, երաժշտությունը ըսի... Այգիներուն շերը՝ բանաստեղծությունը ըսի... Խաղողներուն մատներս իրար փակցնե՞լը... դեղձերուն մեջ ակոսներուս թաղվիլը, ջուրերուն բերնես վազելը ըսի...»¹:

Այս ամենը արդյունք էին այն տպավորությունների, որ «ամբարել» էր Մնձուրին մինչև 1914 -ը, և դա Մաթևոսյանը անվանում է «գունաձայնատեսագրություն»:

Իր մանկության ու պատանեկության օրերի ձայներն ու բույրերը քաղաքաբնակ դարձած Մնձուրին և Մաթևոսյանը կարոտագին ու տանջագին տարան իրենց սրտում մինչև իրենց կյանքի ավարտը: 1959-ին Մնձուրին գրել է. «Դիցուք թե որևէ ամենեն մեծ հաստատության վարիչը ընեին զիս, գյուղացին չերթար նորեն մեջես: Իմ գյուղիս արտերը, այգիները, գետափները միտքս որ իյնան, աչքիս բան չերևար, կը խենթեցնեն զիս»²:

Ահա մի դրվագ Մաթևոսյանի «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքից. հերոսը (ինքնակենսագրական որոշակի հենքով)՝ տասնհինգ տարեկան նոր քաղաք եկած պատանին, կարոտաբա՞ղձ նամակ է գրում հարազատներին. «Շները ո՞նց են... Արտերը դեղնե՞լ են, մոռը հասե՞լ է, հետո, որ կարկուտները

¹ Հակոբ Մնձուրի, Կապույտ լույս, Եր., 1968, էջ 11:

² «Մարմարա» (օրաթերթ), Ստամբուլ, 1959, թիվ 5533:

հավեցին, ու գետը վարարեց՝ մեր լողալու տեղը ավազ չի՞ լցվել... Արովենց բալը չի՞ կարմրել, ներին հոտը քաշու՞մ է, լորին ծաղկե՞լ է, շները ո՞նց են...»¹:

1999-ին Մաթևոսյանն ասել է. «Էնպե՞ս եմ կարոտել երկրիս ձայների՞ն, ուրթմի՞ն, բույրերին, որ ինձ համար ուղղակի կյանք են եղել: Երկիր ասելով հասկանալի է՝ Լոռին: Զայներն իսկապես... Հացի պես... Ոնց որ քաղցածը հացին կարոտած է լինում, ես էդպես, էդ քաղցը, էդ պակասը...»: Այն կյանքը... «... իր կենդանի ներկայությունը, իր թաքուն չչուկը, չչունջը իմ մեջ ինձ հուշել է, որ կենդանի մի երկու սող ստեղծել եմ» (Ես..., էջ 495):

Ամբողջ գյուղանկարը մշտապես Մաթևոսյանի տեսլապատկերում է (ինչպես Մնձուրու), և ձայները՝ բոլոր նրբերանգներով: Ահա մի հաստատում, որ 1990 թվակիր է. «Ես երբեմն բացահայտորեն զգում եմ իմ գրածներում (կարիք կա՞ հիշելու ասենք՝ «Աչնան արևը», «Ծառերը» -Վ.Գ.) մորս հնչերանգը, նույնիսկ նրա խոսքի ուրթմը, որից եթե չեղվում եմ, ուրեմն ինչ-որ բան այնպես չեմ գրել» (Ես..., էջ 288):

Ի լրումն այս «խոստովանությունների», որ գրավոր են, մի վկայություն էլ մեր մի զրույցից: Ասացի՝ «Քո գործերում ինձ հմայում են հատկապես երկխոսությունները՝ անթերի բեմադրության մեջ: Այնքան բնական են՝ նրբերանգներով իսկ համոզիչ, ասես ոչ թե գրել ես, այլ ձայնագրել»:

Ասաց. «Զայնագրել եմ, միայն թե հիշողությանս մեջ: Նրանց զրույցները, բառերը դեռ ականջումս են: Պատահել է, որ ականջ եմ կախել մորս, հարևանուհիների իրար հետ զրույցներին, ականջա, ոչ հատկապես, ինչ անեմ, չեմ կարողանում մոռանալ...»:

Վերը հիշված հարցազրույցում, խոսելով մանկություն օրերից պահպանված իր հիշողությունների մասին, Մաթևոսյանը ասում է՝ դրանք ասես «իմ մեջ մնում են խուլուհամբ, քանի դեռ մենակ չեմ մնում սպիտակ թղթի առջև: Ահա այդտեղ հիշողությունս միանում է»:

¹ Հ. Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 1, էջ 547:

Մարչենկոյի հետ զրույցում Մաթևոսյանը Մնձուրուն համարում է նաև «վաղվա օրվա ընտրյալ»։ Ասում է՝ «եթե վաղը... հայր, թեկուզ հարյուրից մեկը, ցանկանա տեսնել իր հայրերի ու ժողովրդի անցած ճանապարհը, ցանկանա գտնել իր արմատները, ապա երեկվա մեջ կգտնի մաքուր բացատ՝ լցված խաղաղ լույսով, հակոբ Մնձուրու բացատը, և այդ բացատում խաղաղ, բարի, մայրիչխանությամբ առաջնորդվող աշխատասեր ժողովուրդ, և լույսը, որ անվանվում է խիղճ, մշտապես կլինի այնտեղ ու անվերջ կլցվի, կդատարկվի, քանի դեռ այս աշխարհի տերերն ու ծառաները մայրերն են» (Ես..., էջ 201)։ **Մնձուրու բացատում՝ Մնձուրու գրականություն մեջ։**

Այս զրույցից հինգ տարի հետո իր երկերի երկհատորյակի համար Մաթևոսյանը երկու էջ «Երկու խոսք ընթերցողիս» է գրել։ Ասում է. «Օհանեսի (իր հոր պապն է, իրենց գյուղի հիմնադիրը – Վ. Գ.) փորձն ուզում եմ կրկնել գրականության մեջ. ուզում եմ մի նոր հովիտ փռել և բնակեցնել նոր մարդկանցով ու կենդանիներով և կարծես թե հաջողում եմ. Ծմակուտ մի գյուղանուն, մի երկու բնակիչ ու կենդանի արդեն ունեմ։ Ծատերն իմ հիշողության գյուղից են գալիս, երբեմն էլ կարողանում եմ «գուտ ինձնից» ստեղծել... Ծատ կուզենայի, որ իմ հովիտը մեծ ու արևոտ լիներ, կուզենայի, որ նրա բնակիչները միայն լավ մարդիկ լինեին և վատերի համար իմ հովտում տեղ չլիներ, որ իմ մարդկանց կյանքը ծաղկեր լավ ժամանակներում և պատերազմն ու խեղճ թշնամանքը իմ հովիտ խուժելու միջոց չունենային, բայց ստիպված եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրը»։ Մնձուրու «բացատում» և Մաթևոսյանի «հովտում», որ սերտ աղերսներ ունեն, մշտապես աշխատասեր ժողովուրդն է և լույսը, որ անվանվում է խիղճ։ Եվ Մաթևոսյանի բնութագրությունում՝ Մնձուրին իր ժողովրդի «կենսագիրն ու փաստաբանն էր կոչված լինել», իսկ ինքը ստիպված էր լինել իր «**ժամանակի տարեգիրը**», որ ըստ էության նույնն է։ Եվ անչուչտ՝ նաև «**փաստաբանը**»։

Մարչենկոն, չարունակելով խոսքը, ասես ուզում է ստուգել՝ Մնձուրու հետ Մաթևոսյանի գեղագիտական առնչության հա-

րաբերակցությունը: Հարց՝ «Իսկ Ձեր սեփական հարաբերությունները աշխարհագրություն և գյուղական կյանքի ազգագրություն հետ ինչպիսի՞ն են»: Հրանտի պատասխանը կարճ է և հստակ. «Շատ պարզ և, կարծում եմ, ընդունված կարգով այնպես, ինչպես Հակոբ Մնձուրունը» (Ես..., էջ 202): Ամեն ինչ ասված է:

Առանց Մնձուրու անվան հիշատակության, բայց ասես որպես նախորդ Հարցի շարունակություն, Մարչենկոն ուզում է պարզել նաև Մաթևոսյանի կերպարների բնօրինակների, ինքնակենսագրական հիմքի գոյության, գրողի՝ իր բնաշխարհի ու կյանքի «լուսանկարիչը», «ակնարկագիրը» լինելու չափերը:

Մաթևոսյանի պատասխանից. «... կյանքը իր, ինչպես ասում են, բնական տեսքով, արդեն իսկ գրականություն է: ... Գրական ռեպորտաժը և գեղարվեստական լուսանկարը սովորեցնում են մեզ հարգել նման գրականությունը, որ ստեղծում է կյանքն ինքը... Ես չեմ կարող աշխատանքս սկսել՝ հիմքում չունենալով որևէ կոնկրետ խառնվածք, կոնկրետ ձևակառուցող: Առանց բնօրինակի ոչինչ չեմ կարող հնարել: Խթան է պետք: Սկիզբ: Դե իսկ հետո, իբրև կանոն, նախատիպից ոչինչ չի մնում: Այդուհանդերձ, իմ հերոսներից շատերը ձանաչում են իրենց «նախահայրերին» առանձին գծերով՝ կենսագրական, իրավիճակային...» (Ես..., էջ 203):

Շատ բան, ավելացնում է Մաթևոսյանը, «ստեղծվել է տեսածի, նկատածի, լսածի հիման վրա... Բայց կա և ուղղակի կենսագրականություն... Ասենք, Սիմոնը՝ Աղունի ամուսինը, շատ բան ունի իմ հորից: Ինչպես և Եղիշը... Արայիկի մեջ իրոք ինձնից շատ բան կա...»:

Այդպես կարող էր ասել և Մնձուրին, իր գործերի առիթով, եթե նրան տրվեր այդ հարցը: Բայց առանց հարցի էլ՝ Մնձուրին մեկից ավելի անգամներ խոսել է կյանքը բնօրինակից կերտելու իր սկզբունքների, կենսագրական հիմքերի մասին, շատ հաճախ հենց նախատիպի իսկ անունով կոչելով իր պատմվածքների հերոսներին: Այս մասին խոսել է նաև Մաթևոսյանը արդեն հիշատակված «Հակոբ Մնձուրու աշխարհը» հոդվածում, «Ան-

ընդհատ, անվերջ վերադարձ» ուսումնասիրության մեջ և խոսել է կարևորելով կերպարաստեղծման այդ կերպը, խոսել է հիացումով:

«Մեր կարմիր եզր» պատմվածքում, գուցե և իրական պատմություն է, հայտնի չէ, (Ջնջված են իրականի ու երևակայականի սահմանները Մնձուրու արձակում), անունները պահպանված են՝ Տեմիրձենց մեծ պապը՝ իր պապն է, ինքը՝ Ակոբը, մայրը, տատը (ուրիշները նաև ուրիշ պատմվածքներում): «Կավին դարը» պատմվածքի վերջում Մնձուրին հիշեցնում է. «Այս պատմածներս պատմվածք չինելու համար ստեղծագործություն մը չէ: Կավին Դարը հողին տակը մնացողը՝ Տեմուրձենց հարսը, իմ մայրս է... Բառ առ բառ իմ պատմությունս է աս»¹: Բայց սա մի պատմվածք է՝ գեղարվեստական պատումի բոլոր հատկանիշներով: Այդպես են Մնձուրու շատ պատմություններ, որոնց հերոսները՝ իրենց անուններով իրենց գյուղացիներն են, բայց այսօր մեզ համար նրանք պատմվածքների հերոսներ են, և կարևոր չէ՝ իրակա՞ն են թե հորինված, կարևորը՝ նրանք կենդանի կերպարներ են:

Իսկ Մաթևոսյանը 1984-ին գրում է. «Ինչ որ գրել եմ, իմ աշխարհի, իմ ճանաչած մարդկանց մասին է, երբեմն անունները փոխում եմ (նեղանում են), մեկ-մեկ էլ չեմ փոխում (հիմա էլ ջոկ են նեղանում): Ինձ համար յուրաքանչյուր իրական մարդ ավելի թանկ է, քան բոլոր տեսակի վերացարկումները...» (Ես..., էջ 370):

Կրկնենք. այսօր, բոլորովին էլ կարևոր չէ, իրակա՞ն են Մաթևոսյանի հերոսները, թե ստեղծված. կարևորը՝ նրանք ճշմարիտ և բարձրարժեք գրականության կենդանի կերպարներ են:

Բնավ պատահական չէ, որ «Հակոբ Մնձուրու աշխարհը» արդեն հիշված հոգվածում, որ սկսվում է Մնձուրու մի քանի պատմվածքների հերոսների արարքների հիշատակումով, Մաթևոսյանը հատկապես սևեռվում է «Մեր կարմիր եզր» պատմվածքի վրա, պատմում սյուժեն, որովհետև այնտեղ տես-

¹ Հ. Մնձուրի, Կապույտ լույս, էջ 195:

նում է իրեն անչափ հոգեհարազատ մի աշխարհ՝ իր բնությամբ, լեռներով ու դաշտերով, կենդանիներով, եզներով ու տավարապահներով, աշխատավոր մարդկանցով՝ Տեմիրձենց մեծ պապը, որ Մնձուրու պապն է, նրա երիտասարդ վարժապետ Հակոբ թոռը, որ Մնձուրին է, Հակոբի մայրը՝ Նանե հարսիկը, տատը, լեռներեւ իրար կանչող տավարածները: Ահա Տեմիրձենց պապը. մի քանի նախադասություն, և կերպարը քանդակված է.

«- Ակոր,- ըսավ,- գիշերը երազիս մեր կարմիր եզը տեսա լեռը, քովս եկավ, երեսները երեսիս քսեց, լզեց, չըլլա, թե գլխուն փորձանք մը գա, վաղ առտու մորդ հետ եզնոցը դարը ելեք, գացեք նայեցեք մեկ մը եզնիքը»:

Թոռը սրտնեղում է՝ երազի¹ն էլ հավատալ. «երազի մը համար... եզնոցը դարը ելենք երթանք»: Պապը պարսավում է. «Ակոր, հեջ անասունի վրա գուլթ չունիս... կորսվեր են, գլորել են, տեղ մը կոտրեր է, հիվանդցեր են՝ հոգդ չէ... ծո՛, մեր ապրուստը անոնցմե է...»:

Հակոբի կինը, մայրը պապին առարկել չեն կարող, տատը լրացնում է պապի պարսավանքը: Պիտի գնան: «Առտուն մութին մորս հետ ճամփա ելանք»¹:

Մայր ու տղա անցնում են լեռներեւ, ձորեձոր, հարց ու փորձ՝ «Պզտիկ Արմտանին եզնոցը» որ կողմն են տարել, հայտնի չէ: Վերջապես «խորունկ ու ջուրով ձորի մը մյուս» կողմից հովիվները մի կերպ հասկանում են նրանց հարցը և՛ «Ե՛տ դարձեք, ե՛տ, ե՛տ, ե՛տ,- պոռացին,- Ոպոն՝ ձեր հովիվը, ձեր եզնիքը Ղարապուտախի մյուս ա՛փն անցուց, մյուս ա՛փը, մյուս ա՛փը, մյուս ա՛փը.. Գետը իջեք, գե՛տը... գե՛տը, գե՛տը... Ճերմակ Քարտա՛կ ելեք, ճերմակ Քարտա՛կ... , հասկցա՛ք, հասկցա՛ք, հասկցա՛ք...» (նույն տեղում, էջ 239):

Այս դրվագը հիշեցի, որ ասեմ, թե այն որքան կարող էր հոգեհարազատ լինել Մաթևոսյանին: Հիշենք «Մենք ենք մեր սարերը» կինոնկարի վերջին դրվագը, մյուս լեռան լանջից հարևան գյուղի և Անտառամեջի հովիվների հարց ու պատասխանը՝

¹ Հակոբ Մնձուրի, Երկեր, 1986, էջ 236:

կանչով. – Ո՞ր գյուղի ոչխարն է, ո՞ր, ո՞ր.. – Անտառամեջի՛, Անտառամեջի՛...»: Ճիշտ այն ձևով, ինչպես Մնձուրու մոտ: Հիշեցի, որ ասեմ նաև, թե ի՞նչ սիրով, ի՞նչ կարևորություն է Մաթևոսյանն իր հողվածում վերապատմում Մնձուրու պատմվածքի այդ հատվածը. «Քսանյոթ տարեկան Հակոբ վարժապետը Մնձուր ծովագույն լեռներում ձայն էր տալիս սարից սար՝ էդ որտեղի՞ նախիրն էէէ ~, էդ ու՞մ նախիրն էէէ ~, ու ~ու ~ ում նախիրն է, և նրան սարից պատասխանում էին՝ Փոքր Արմտան գյուղի եզների նախիրը երեք օր առաջ Եփրատի կողմերը գնաաա՜ց...», – և Հայրենի բնաշխարհը դանդաղ ներծծվում էր քսանյոթամյա Հակոբ վարժապետի էություն... և նա ուզում էր լինել իր աշխարհի գրողը, նկարագրողը, քարտեզագրողը... ու իրեն թաքուն անվանում էր Հակոբ Մնձուրի գրող» (Սպիտակ..., էջ 127): Հենց նույն լեռների անունով: Ես ինչպես կարող եմ այս բնութագրություն մեջ չտեսնել ինքնաբերական գրություն՝ Լուսինա բնաշխարհի ներծծվելը Մաթևոսյանի էություն և նրա մղումները:

Իսկ ահա Հակոբ վարժապետի պապը՝ մալի, անասունի նկատմամբ իր անհանգստությունը, տան նահապետի իր ծանրակշիռ խոսքով, ըստ Մաթևոսյանի, Հայ գյուղացու այն տեսակն է, «ու՞մ վրա կանգուն է կյանքը»:

Իր Հայրական պապի մասին խոսելիս (Մարչենկոյի հետ զրույցում) Մաթևոսյանն անգիր հիշում է Սահյանի «Պապը» բանաստեղծությունը և ավելացնում. «Ահա իմ պապն էլ պատկանում էր մարդկանց այդ ցեղին՝ մարդիկ, որ գիտեն հողի հետ խոսել»: Հիշում է նրա մշակած այգին՝ «գեղեցիկ, խնամված մարգեր, վարդի մի քանի թուփ»: Եվ պապ՝ «Պապիս ոչ միայն այգին, ամեն ինչն էր գեղեցիկ՝ նույնիսկ անասունը: Գեղեցկուհի էր գոմեշը, թվում էր աչքերը սուրմայած: Եվ նրա երինջն էլ իր նման էր՝ պչրուհի» (Ես..., էջ 207): Վերադառնանք Մնձուրու պատմվածքին՝ հիշելու համար վերջին դրվագը. մայր ու տղա վերջապես գտնում են իրենց եզներին: Սկզբում չեն ճանաչում, ապա՝ «Եզներու մեջ ամենագեղեցիկին, բարձրասրունքին, արևափայլ մազերովին մոտեցա: Զխրտեցեցալ, թողուց: Ու մեկեն չհավատացի, ապչեցա: Մեր էներն էին: Աջ ականջին տակը իմ

նշաններն էին... Մեր եզն էր: Այս ինչ ըրեր էր լեռը, ինչ արևաշող թարթիչներով, արևաշող ճակատով ու աչքերով եզան մը փոխեր, պայծառակերպեր էր: Ամենն անվանի արձանագործը եզան մը արձանը չինելու ըլլար, այս աչքերս խտողող, այս արու գեղեցկութիւնը պիտի չկրնար տալ: Երազին մեջ պապուս երեսները լզածին պես՝ երեսներս լզեց»¹:– գրում է Մնձուրին: Իր պապի՝ աչքերը սուրմայած, գեղեցկուհի գոմեչի, պչրուհի երինջի պատկերը Հիշող Մաթևոսյանը ինչպես կարող էր անտարբեր մնալ արևաշող թարթիչներով, ճակատով ու աչքերով պայծառակերպ այս եզան արու գեղեցկութեան հանդեպ: Եվ այն պապի նկատմամբ, որ Հակոբինն էր, Համոյինը և իրենը, ովքեր «գիտեին հողի հետ խոսել»: Ու նաև անասունի հետ: Մնձուրու «Աշուն» պատմվածքի հերոսը՝ Ոսկեհան քեռին՝ հողի իսկական աշխատավոր, այնպես է զրուցում իր եզների հետ, ասես նրանք լսում ու հասկանում են իրեն: Նա մոտենալով նստած եզներին՝ «կամաց մը» ձեռքով դիպչում է երկուսի ծունկերին, որոնք հեղորեն ոտքի են ելնում, իսկ երրորդին չի հանում: «Դուն նստե, դուն մի ելլեր, ըսավ անոր, ամեն օր մեկերնիդ պիտի նստիք, հանգչիք, որ արտերը վարենք: Երեք դուք, մեկ մըն ալ ես, չորս ենք: Չորսին կը նային մեր արտերը: Մարագը երդով, ամպարները ցորենով, այլուրով մենք պիտի լեցնենք: Ամենուն աչքը մեզի է պապերս»²:

Ինչպե՞ս կարող էին Մաթևոսյանին չհմայել Մնձուրու հերոսները՝ իրենց այնքան բնական խոսք ու զրույցով, անկաշկանդ, համով-հոտով երկխոսություններով, որ ասես կենդանի բնականացումներ՝ աչքիդ առաջ են այդքա՛ն բնական ու համողիչ: Այսպես՝ Տյուկե մամը լուր է ստանում, թե սարում իրենց եզը գլորվել է քարափից, սատկել է, կանչում է հարսին, ծունկի գալիս, «լաչակները քակեց, ծեր, նոսրացած մազերը թափեց աչքերուն» և ինչպես եղերամայրը, սկսում է ողբը՝ պատմում է եզան կենսագրությունը, գովում նրա բարեմասնությունները...

¹ Հ. Մնձուրի, Երկեր, էջ 240:

² Հ. Մնձուրի, Կոունկ, ուստի՞ կուգաս, Ստամբուլ, 1974, էջ 46:

մի ճշմարիտ ողբերգ, որ ասում են կանայք հարազատի կորրստ-
յան ժամանակ: Կամ մի ուրիշ դրվագ Մնձուրու հեքիաթներից.
«Ծղրիդ մորքուրին մայրը... մեր վարի Տեմուրճենց դուռը կը
նստեր աղջիկը կը գովեր, որ առնող մը ելլեր. «Աղջիկ.. ինտո՞ր
աղջիկ, լիրը գզող, լիրը մանող... աղվո՞՞ր, ինտո՞ր աղվոր... ծա-
մերը ըսեմ, սոմայի թել կը նմանի, երեսը ըսեմ, լուսունկի կալ կը
նմանի, պոյը ըսեմ, ցորենի ծեղ կը նմանի... քեզ առնողը աշխար-
քին վրա դերտ կունենա՞»... Կը կենար, կը կենար (ինչպես
մտածված բեմադրություն- Վ. Գ.), նորեն՝ «Ախ, ես քենե ինտոր
պիտի գատվիմ, ինտոր պիտի խմըչիմ, ձեռքովս տամ, որ քեզ
առնեն տանին... չլլե աղջիկս չըլլայիր ու էլին տունը հարս եր-
թայիր... էլին աղջիկը ըլլայիր ու իմ տուն հարս գայիր»: Ու ամեն
մարդ կը զարմանար, թե աս ի՞նչ աղջիկ է»¹:

Մաթևոսյանին հարազատ էին այդպիսի կերպարները իր
մանկությունից հիշատակներից: Նրանք էին իր գրականության
կազմավորողները: Նրանց վարքը, գործը, խոսքը, ձայնը:

«Ես գրող դարձա մորս շնորհիվ»,– ասում է Մաթևոսյանը
Մարինա Արխստովային: Ապա՝ «Ի՞նչ մայր ունեի... Այդպիսի
հիանալի պատմող ոչ մի տեղ չես գտնի: Ի՞նչ կերպարներ էր
ստեղծում, ի՞նչ իրավիճակներ՝ մեկը մեկից կենդանի, անկաշ-
կանդ, ազատ... Եվ բոլորը ստույգ, ճշգրիտ, դիպուկ... Խոսքի մեջ
ոչ միայն լեզու էր ստեղծում, այլև աշխարհի մոդելը: Նա այնպես
էր դերի մեջ մտնում,– տարբեր իրավիճակներ էր ստեղծում..., որ
ինքն էլ սկսում էր ապրել այդ դերով... Գյուղում ընդհանրապես
առաջ չատ լավ էին խոսում...» (Ես..., էջ 391):

Մաթևոսյանի հիշողության պաստառին միշտ իր այդ համա-
գյուղացիներն էին, ականջում՝ նրանց զրույցները, երկխոսու-
թյունները: «Ես հայտնվեցի ժողովրդական լեզվի տարերքի մեջ,
սուզվեցի լեզվական ծովի մեջ, այդ հորձանքը տարավ ինձ, տա-
րավ...,– ասում է Մաթևոսյանը Մարչենկոյին,– ...Եթե լսեիք՝ ինչ-
պես են խոսում իմ համագյուղացիները, վստահ եմ, որ Ձեր նկա-
տած «բազմաձայնության» ձայնագրությունը Ձեզ կթվար

¹ Հ. Մնձուրի, Կապույտ լույս, էջ 11:

աղոտ ու անարտահայտիչ» (Ես..., էջ 218):

Մնձուրու աշխարհը՝ բնաշխարհը, մարդիկ, կենցաղը. ես չգիտեմ՝ կա՞մ մի ուրիշ գրողի մոտ ավելի ամբողջական՝ իր «երկրի» պատկերը: Ինքը այդ «երկրում» ապրեց 1886-ից մինչև 1898-ը, ապա ևս 1907-ից մինչև 1914-ը՝ մոտ քսան տարի, և գիտեր ու արեց այն բոլոր աշխատանքները, որ կարող էր անել արմատանցին: «Ձմեռը հոկտեմբերեն մինչ ապրիլ ուսուցչություն ըրի: Ամեն ինչ էի դպրոցին մեջ... Իսկ ամառները ամեն գյուղացիի պես գյուղացի էի: Արտ կը ցանեի, արտ կը վարեի, կը հերկեի, խոտ կը քաղեի, լեռներն փայտ կը բերեի...», - հիշում է Մնձուրին:

Գյուղում իր ապրած տարիների մասին Մաթևոսյանն ասում է. «Մաճ եմ բռնել, խոտ հնձել, կով ծնեցրել, պատվաստ դրել... կարողություններիս ու տեղեկություններիս ցանկով էջը չլցնելու համար միանգամից ասեմ, եթե կրկնվեր առասպելի ջրհեղեղը, Նոյան պես կարող էի վերստեղծել հողագործության ու անասնապահության մեծ մշակույթները...: Այս ամենի համար պարտական եմ իմ այն հին Ահնիձոր գյուղին, ուր տասնհինգ տարի եմ անցրել»¹:

Հակոբ Մնձուրու աշխարհի հետ այդ ինչ-որ բանը, որ ահավոր էր, պատահեց... նա կորցրեց կնոջը, չորս երեխաներին, ամբողջական գերդաստանը, համագյուղացիներին, ողջ Արևմտյան Հայաստանը, իսկ հետո վերակերտեց այդ աշխարհը, ասես անխաթար, իր գրականության մեջ՝ պայծառացած ու տևական իր հիշողությամբ՝ այն ժամանակվա կյանքի պատկերով, ըստ իր հաստատումի՝ «1890-են մինչև 1914 չըջանեն, ամենը, որ կա իմ մեջս, ամենը որ ունիմ անկե»:

Մնձուրու նկատմամբ Մաթևոսյանի սերը տևական եղավ ու տարբեր առիթներով իր խոսքի մեջ նրա անունը հնչեց: Եղավ «անընդհատ, անվերջ վերադարձ» Մնձուրուն: Իսկ 1986-ին մի ծավալուն հոդված-ուսումնասիրություն գրեց Մնձուրու երևանյան «Երկեր» հատորի համար՝ որպես վերջաբան, և խորագրեց

¹ Հ. Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 1, էջ 5:

Հենց այդպես՝ «Անընդհատ, անվերջ վերադարձ»։ Այս խորագրի իմաստն ինչպե՞ս ըմբռնենք։ Մնձուրու՞ անվերջ վերադարձն է իր կորուսյալ երկրին, հողին, հայրենական ավանդույթներին, հայրենի բույրերին, այլևս անդարձ ժամանակներին, թե՞ Մաթևոսյանի անվերջ վերադարձը Մնձուրու ապրած ու պատկերած աշխարհին, Մնձուրու բնապաշտությունն ու հումանիզմին, Մնձուրի գրողի տեսակին, թե՞ վերադարձը «մարդու գոյություն խորհրդի բարությունը», որի «ձոնն է» Մնձուրու՝ «հայ մեծ մշակույթի խաղաղ անդաստանների այս խոնարհ մշակի գործը»։

Մնձուրու մասին Մաթևոսյանի այս հոգված-ուսումնասիրության կապակցությունը չենք կարող չկարևորել նաև մի «մանրուք»։ Եթե, ինչպես արդեն ասել ենք, «Հակոբ Մնձուրու աշխարհը» առանձին գրողի մասին Մաթևոսյանի առաջին հոգվածն էր (1971), ապա «Անընդհատ, անվերջ վերադարձը» Մաթևոսյանի երբեք գրած ամենածավալուն հոգվածն է (1986)։ «Զոր» թվաբանությունը, գրողների մասին Մաթևոսյանի հոգվածները չեն անցնում 4-5 էջից, բացառությունը Զորյանի մասին նրա 90-ամյա հոբելյանի ժամանակ ասված խոսքի ամբողջական տեքստն է (14 էջ), և Մնձուրու երևանյան ժողովածուի (1986) համար գրած այս վերջաբանը (20 էջ)։ Այդպիսի մի ընդարձակ խոսք էլ (19 էջ) Մաթևոսյանը գրել է 1990-ին տպագրված իր «Վիպակներ» ժողովածուի համար՝ ««Ի սկզբանե էր բանն...» (Ինքնանկարի փորձ)» վերնագրով։ Երկու ընդարձակ խոսք՝ մեկը Մնձուրու, մյուսը իր մասին։ Երկու մեկնություն։ Այս հանգամանքի մեջ նույնպես չտեսնե՞նք Մնձուրու նկատմամբ Մաթևոսյանի հոգեհարազատության վկայությունը։ Ու ևս մի այլ «մանրուք»։ «Ինքնանկարի փորձի» վերջին էջում կրկին հիշատակվում է Մնձուրին ու միտքը զուգահեռվում է «Անընդհատ, անվերջ վերադարձի» վերջնից հարցադրումներին։ Գրողի իր տեսակի, իրականության պատկերման իր ցանկություններին ու տազնապանների, գրականության մեջ «իր հովիտը» իր երազած մարդկանցով ու կյանքի ընթացքով կենսավորելու մտահոգությունների, իր ժողովրդի պատմության հիշողության ծանր զգացողությունների մասին մտորումների զուգահեռում

կրկին Մնձուրու ճակատագրի հիշատակությունն է, գրողի, որ պատահականորեն փրկվել է՝ կորցնելով մի ողջ գյուղ, մի ողջ հայաշխարհ, բոլոր հարազատներին ու յուրայիններին, «հայտնիներին» ու «հասարակներին»: Մաթևոսյանի համար միշտ վկայաբերելի է Մնձուրին: Ասում է. «Ես չգիտեմ իրեն այնտեղ էի հիշելու, երբ իմ և ուրիշների ապրած իրականությունից պատահական էջեր էի պոկում, թե՞ այստեղ, երբ փորձում եմ այդ իրականությունը յուրացնել, երևի և՛ այստեղ, և՛ այնտեղ, որքանով ինքը Մնձուրին է բաժանում, ավելի ճիշտ միացնում հասարակների նրանց և գրողի իմ ճակատագրերը» (Սպիտակ..., էջ 28):

Փրկվել է Մնձուրին ու Պոլիս մեծ քաղաքում «իր նման որբերի հետ», մտասևեռ, երկար տարիներ վերապրել է անցյալի հիշատակները: «Ուրիշ նյութ չունեին անոնք, Երկրի վրա, անցյալին վրա կըխոսեին», - գրում է Մնձուրին, և այն մեջբերում է Մաթևոսյանը: - ...Ամեն գիշեր հին մարդիկը, հին օրերը կը կենդանացնեին, հեքիաթներուն պես պատմելով այդ բոլորը... մեկը կը վերջացներ, մյուսը կըսկսեր: Պատրանքը իրենց իրականությունն էր» (նույն տեղում): (Մնձուրու այս նույն վկայությունը Մաթևոսյանը բերում է նաև նրա մասին գրված հոդվածում): Իսկ Մնձուրին՝ մեկն այդ «որբերից», ոչ թե խոսքով է «կենդանացրել հին մարդիկը, հին օրերը», այլ գրով՝ «մանրիկ պատմվածքներով ու պատկերներով քարտեզագրել է իր հուշերի երկիրը», - գրում է Մաթևոսյանը ու նաև չի զարմանում, որ նա «երեք հարյուր հիսուն պատմվածք ու պատկեր է թողել, մեկի մեջ մի հարց չկա - «Վերին Եփրատի հովտում, եղբայր, Մնձուրի մանուշակագույն լեռներում հայոց մի գավառ ու Արմտան գյուղ, գյուղում երեք երեխա ու կին, հայր, մայր, տատ ուներ, ի՞նչ եղան... ու՞ր չբացրիք, ու՞ր կորան», և միայն պատմել է նրանց մասին, նրանց ապրած կյանքի բոլոր մանրամասները: Զի զարմանում, այլև բացատրում է. «Զմեղադրենք ու չքամահրենք... Անսպասելի դժվար է ապրել մի երկրում, ուր քո հայրենիքը ջնջողները ազգային հերոսի պատվանդանի են բարձրացվում և հարցնել ինչ-որ Արմտանի մասին» (նույն էջում): Այդ երկիրը

Թուրքիան էր: Այս մտքերն ավելի «բացված» են «Անրնդհատ, անվերջ վերադարձ» հոգվածում: «Երկար ապրեց Մնձուրին, - գրում է Մաթևոսյանը, - բայց... Նա միայն մի ժամանակ ունեցավ՝ ազգասպանություն: Իր կենդանությունը՝ 1890-1970 վիթխարի ժամանակահատվածում՝ մարդու անասնական վախը իր նմանից, կասկածը առ իր նմանը, այլ լեզվի, այլ դավանանքի անհանդուրժողականությունը Տաճկաստանում փթթեց ու կարմիր սուլթան ծաղկեց, սա «Իթթիհատ վե թերաքի» կուսակից բոլուկ սերեց, սրանից Մուսթաֆա Քեմալ ելավ և սրանից սերեցին «Գորշ գայլերի» հարվածային ջոկատները: Սրանց բոլոր ամբոխավարական ջանքերով երկիրը մաքրվեց հայերից, ապա՝ հույներից: Տաճկաստանը դարձավ Թուրքիա՝ միալեզու-միատարր երազային երկիր... Ազգասպանության և ազգահորինման այս գեհներ չկա Մնձուրու ստեղծագործության մեջ, ստեղծագործության նրա, ով ամենաստույգ գոնե վկան էր լինելու: Սա ի՞նչ է, զոհի հետ նաև ճիչի՞ խժռում» (Սպիտակ..., էջ 149):

Եղեոնի՝ Ջարդ ու քսորի մասին չգրեց Մնձուրին: Հասկանալի է, իր ապրած երկրի իր ժամանակներում նա (և ոչ միայն նա) այդ մասին ակնարկել անգամ չէր կարող: Բայց խոսում է Մնձուրու «լուծությունը»: «Ի՞նչ եղան... ու՞ր չքացրիք, ու՞ր կորան» հարցը նա չտվեց: Բայց այդ հարցը տալու է ամեն ընթերցող, որ կարդացել ու կարդալու է Մնձուրու պատկերած գյուղի ու նրա մարդկանց մասին. ինչու այլևս այդ հողերի վրա չեն ապրում նրա իսկական տերերը: Ուրեմն Մնձուրու ստեղծագործությունը լուռ, բայց խոսուն բողոք է կատարված մեծագույն ոճի ղեմ: Մնձուրու ստեղծագործությունը, այս հոգվածում ամփոփում է Մաթևոսյանը իր միտքը, «ձոն է մարդու գոյության խորհրդի բարությունը» և մեր «ձեռքին մեղադրանք է ընդդեմ տիրակալական նկրտումների, որը ժողովուրդներ է հակադրում, ժողովուրդներ է ոչնչացնում և ազգայնամոլության ախտով ժողովուրդներ թունավորում» (Սպիտակ..., էջ 150):

Հակոբ Մնձուրի՝ մարդու, տոհմիկ հայ գյուղացու և եվրոպական գրականությանն ու լեզուներին քաջատեղյակ մտավորականի զարմանալի համատեղումով անձավորության ու նրա

Հմայիչ գրականություն մաթևոսյանական այս խոր մեկնություն–
թյուն–հոգվածի քննությունը մեզ հեռուն կտանի: Մաթևոսյան–
Մնձուրի հոգեհարազատության խնդրի շրջանակներում անենք
միայն մի երկու դիտարկում: Այսպես, Մաթևոսյանը մեր ուշադ-
րությունը բեռնում է Մնձուրու այն վկայություններին, որ թեև
գավառը կարող էր սնել մարդկանց, բայց «բերքերը» գնորդ չու-
նեին, դրամ չկար կառավարության հարկերը վճարելու համար,
և գյուղը իր տղամարդուն դրամի հետևից քաղաք էր ուղարկում,
բայց նրանք «քաղաքի բնակիչ չէին դառնում, որովհետև քա-
ղաքն իրենց հայրենիքը չէր: Իրենց հայրենիքը հեռավոր գյուղն
ու տունն էին... իրենց արտը, այգին... այծն ու եզր... պետակա-
նությունը կորցրած ազգի որդիներ՝ նրանք իրենց հայրենիքը,
երկիրը, պետականությունը իրենց համայնքի, իրենց գյուղի մեջ
էին տեսնում, նրանց տունը նրանց պետությունն էր... Քաղաքի
իրենց մշակություն տեղից գյուղում նրանք մշակ էին վարձում...
որ գյուղում իրենց հողերը ցելում ու իրենց արտերը հնձում էր...
Գյուղի իրենց տունը պիտի լիներ, դա հայրենիք էր, նրանք այդ
հայրենիքի որդիներն ու տերերն էին... հեռավոր հայրենիքի հոգ-
սը նրանցից բարոյականության ասպետներ էր կոչում» (Սպի-
տակ..., էջ 134): Մաթևոսյանի գրականության մեջ իր գյուղը
լքողների, գյուղից խորթացողների, ունեցած–չունեցածը վաճա-
ռելով՝ գյուղից քաղաք գերդաստանով փախչողների ու նաև
գյուղի, հողի տիրոջ թեման կրկնվող է ու տազնապահարույց
(«Մենք ենք, մեր սարերը», «Տաշքենդ», «Տերը», «Աչնան
արև»):

Մաթևոսյանին սրտամոտ են Մնձուրու պատանի ու երիտա-
սարդ հերոսները՝ իրենց աշխատանքային դաստիարակությամբ,
գյուղում թե քաղաքում: Պապին քաղաքում փոխարինած «թողը
տասնվեց–տասնութժամյա աշխատանքի է լծվում, բայց դա
սահմանված կարգ է... ընտանիքը դրա շնորհիվ է դիմանում...
ընտանիքը կոփում է հենց այդպիսի դիմացկուն աղջիկներ ու
տղաներ»... (Սպիտակ..., էջ 136) Գյուղի գրեթե ամբողջ աշխա-
տանքը կանանց վրա էր և երիտասարդ հարսները արտ էին քա-
ղում, կով կթում, կտուր սվաղում... Հարկ կա՞ր գուգահեռում հի-

շելու Մաթևոսյանի աշխատավոր հերոսներին... (Միմոն, Պավլե), հերոսուհիներին (Մարիամ, Աղուն), աշխատանքի ու աշխատավոր մարդու, «բեռնաձիերի» նկատմամբ մաթևոսյանական վերաբերմունքը:

Հիշենք թեկուզ «Նարինջ զամբիկը» պատմվածքի վերջին դրվագը: Հեղինակը Նարինջին տեսնում է կրկեսում: «Եվ տեսնելով նրա ճարպոտ, ամեն օր քորվող, լվացվող, յուղվող գավակը, ես զգացի, որ նրան ատում եմ, որ իմ մեջ կարծր է բեռնաձին... – է՛չ, ես քացի տվի տոուզ փորին,– չծնեցիր, չբարձվեցիր, չտնքացիր ու ապրում ես: Աղվեսաբուծական ֆերման էր քո տեղը, է՛չ» (Երկեր, I, էջ 336): Հիշենք նաև քնքչական ու ցավագին վերաբերմունքը Ալխոյի նկատմամբ:

Պոլսից հայրենի գյուղ վերադարձած Հակոբ Մնձուրին, ուսուցչական գործին զուգահեռ, գյուղական կյանքի բոլոր գործերին մասնակից գյուղացի էր: «Ձէի հոգներ»,– գրում է Մնձուրին, և մեջբերում է Մաթևոսյանը: Ինչու՞, որովհետև մանուկ ու պատանի հասակից նրանք կոփվում էին աշխատանքում: «Գյուղը տասնմեկ–տասներկու տարեկանիս ավելի հեռավոր արտերեն էչերով որս կրել չէ՞ին տա ինձի, և երկու անգամ օրը»,– վկայում է Մնձուրին: Իր մանկություն ու պատանեկություն տարիների մասին է, որ Մաթևոսյանը ասում էր՝ «Մաճ եմ բռնել, խոտ հնձել, կով ծնեցրել, պատվաստ դրել...»: Այդպես իրենց ծնողների հոգսաշատ, տքնաջան աշխատանքին հետամուտ, ակամա և գիտակից մասնակից էին դառնում նաև Մաթևոսյանի մանկություն ընկերները, որ հետո պիտի դառնային նաև նրա պատմվածքների հերոսները («Հացը», «Պատիժը», «Վազքը» և այլն): Մնձուրու կյանքի դրվագներից ու պատումներից Մաթևոսյանին հոգեհարազատ էին նաև այն վկայությունները, որ հայ գյուղացու հոգսաշատ կյանքում եղել է լույսի ծարավը, իրենց զավակների մեջ՝ ուսման ձգտումը: «Գեղեցիկ չէ՞, որ հացթուխի թոռ հացթուխը որդուն Կեղրոնական նախակրթարանի հետ նաև ֆրանսիական մասնավոր դպրոց է դրել, իր օգնականի ծանր աշխատանքին հավելել ուսումնառությունը ֆրանսերենով, ապա նաև անգլերեն ուսումնառություն»,– գրում

է Մաթևոսյանը՝ ավելացնելով Մնձուրու հաստատումը՝ «Ֆրանսերենս չատ զորավոր էր, անգլերենը անոր չափ չէր, ան ալ զորացուցի...» (Սպիտակ..., էջ 137): Այդպես էր նաև Ահնիճորում իր մանկությունը՝ պատերազմի ու հետպատերազմյան հոգսաչատ տարիներին, այդպես էին մտածում ծնողները, այդպես էին երազում պատանիները: «Իմ հայրիկը կացինն առել, գնում էր գոմ սարքելու: Իմ մայրիկը գոգնոցը կապել, գնում էր կարտոֆիլ հավաքելու: Իմ հորեղբայրը եղանն առել, գնում էր սարերում խոտ դիզելու», - պատմում է Մաթևոսյանի «Հացը» պատմվածքի պատանի հերոսը: Իսկ ինքը գիրք է կարդում: Կիրակի է: «Դպրոցում հայերենից, ռուսերենից, մաթեմատիկայից, աշխարհագրությունից, բոլոր առարակներից ես ստանում էի պայծառ «գերազանցներ»: Իսկ խոզերը կորել են: Եվ հայրն ու մայրը մտածում են՝ խնդրե՞լ տղային գնալ հեռավոր Պարզ բացատը՝ խոզերին փնտրելու: Ձէ, «որդին թող կարդա ու դառնա գիտնական»: Իսկ պատանին հասկանում է, որ ձեռնպահից առաջ իրենց կարևոր գործերին ծնողները չեն կարող չգնալ: Ու ինքը պիտի գնա: Տղայի ամբողջ օրվա թափառումները, որոնումները զուր են անցնում: Աշխատանքից հոգնած հայրը մթնով ճամփա է ընկնում անտառի խորքերը: Տղան գիտե, որ հոր մեջքը ցավում է: Ուզում է նրա հետ գնալ: Հայրը, նրան չոյելով, ասում է՝ «Դու էսօր չատ ես ման եկել, հաց կեր, մի քիչ հանգստացիր ու քնիր»: Քիչ հետո, երբ տղան նորից է խնդրում, արդեն հեռվից՝ «Ո՛չ, - կտրուկ ասաց նա, - դու գիրքդ կարդա»: Մայրը ընթրիքի սեղան է պատրաստում: Ամեն ինչ գեղեցիկ է՝ գրասեղանին լուսամփոփի կաթնալույսը, ռադիոյից հնչող մեղմ երգը, թեյամանի չիկլչիկոցը, տապակած կարտոֆիլը, սպիտակ հացը... Եվ հոգնած ու սոված պատանին, որպես ինքնապատժում, հրաժարվում է հացից և անկողին մտնում: «Այդ բոլորը տխուր ու գեղեցիկ էին և ստեղծված էին ինձ համար, բայց ես արժանի չէի դրանք ուտելու, դրանք զգալու, դրանց նայելու, դրանք լսելու... Եվ բրդի ու փետուրի փափկությունն էր ափսոս և անկողնի ճերմակ մաքրությունը»¹...

¹ Հ. Մաթևոսյան, Մեր վազբը, Եր., 1978, էջ 27:

Անշուշտ, Մաթևոսյանն իրեն հոգեհարազատ էր զգում Մնձուրուն նաև այն պատճառով, որ նրա պես և՛ հայրենի մշակույթի ավանդներով էր լցված, և՛ բաց էր համաշխարհային մշակույթի առջև: Մաթևոսյանը Մնձուրու վկայություններով բերում է գրողների անուններ, որոնց խորապես ուսումնասիրել է Մնձուրին: Եվ որ նա «համաշխարհային մշակույթից կլանում էր այն սակավը, որ իր մասին էր կամ գրեթե իր մասին» (ընդգծումը՝ Վ.Գ.): Հաստատում է Մնձուրու խոսքով. «Ֆլորերը ամենեն շատ զիս կազմեց, զիս զիս ըրավ»:

Դեռ 1977-ին իր ամանորյա խոսքի մեջ («Գրական թերթ») և 1981-ին, գրողների միությունից 8-րդ համագումարի առթիվ տպագրված հոդվածում («Սովետական Հայաստան», 6-ը մայիսի) Մաթևոսյանն առաջադրում է՝ «գրականություն, որ իմ մասին է» թեղը:

Ինչպես Մնձուրու համար էր ասել, այստեղ Մաթևոսյանը խոսում է Լև Տոլստոյի «Իվան Իլյիչի մահը» գործից ստացած իր տպավորության մասին: «Եվ զարհուրելիորեն գեղեցիկն այն է, որ քեզ՝ հայ գրող Հր. Մաթևոսյանիդ թվում է, թե գրականության այդ տիտանը քո ձեռքը բռնել ու քո ձեռքով նկարագրում է քեզ», - գրում է Մաթևոսյանը, ապա ավելացնում. «Այդպես է - իսկական գրականությունը միայն իմ մասին է: Եթե իմ մասին չէ, ուրեմն ոչ ոքի մասին չէ» (Սպիտակ..., էջ 202): Զպիտի մտածել, թե մի ուրիշի մասին է: «Սարոյանն ասում է՝ ոչ ոք չպիտի մտածի (գիտնա), որ իր հետ չեմ: Ավելի պարզ՝ գրողը բոլորի մեջ պիտի լինի: Ել ավելի պարզ՝ գրականությունն այն է, որ յուրաքանչյուր մարդ կարդում և իրեն հասցեատեր է զգում, խորհելով՝ «Իմ մասին է» (Սպիտակ..., էջ 206): Գրականությունը պետք է հասցեատեր ունենա: «Արդ՝ ո՞վ է գրել իմ մասին և ումից եմ նամակ ստացել», - հարցնում է Մաթևոսյանը ամանորյա իր խոսքի մեջ. - ... ո՞վ է գրել, Լև Տոլստոյից բացի, իմ մասին... Գուցե շատերը, բայց... ինձ հասածները (ասել է՝ իր կարդացած ճշմարիտ արժեքները - Վ.Գ.) հիշեմ. Հակոբ Մնձուրի՝ «Սիլա» (կրկին Մնձուրի և առաջինը - Վ.Գ.), Մուշեղ Գալչոյան՝ մնացորդաց դիմանկարներ... Վասիլի Շուկչին՝ պատմվածքների

առաջին հատորը, Անդրեյ Բիտով՝ «Թռչող Մոնախովը», Գրիգոր Տուտյուննիկ՝ «Երեք ողբ առ Ստեփան», Վահագն Դավթյան՝ բանաստեղծությունների ձեր թերթում տպագրված չարքը, ... Համո Սահյանից ջերմության ու չքեղության ցուրքեր: Ամբողջը» (Սպիտակ..., էջ 203): Իսկ հողվածի վերջում ավելացնում է. «Մնձուրին, Շուկչինը, Գալչոյանը... ինձ համար հավիտյան հեղինակներ են լինելու»:

Հակոբ Մնձուրի-Հրանտ Մաթևոսյան հոգեկցության, հոգեհարազտության մասին կարելի է երկար խոսել, բայց ավարտենք մեր խոսքը մի ուրիշ վկայությամբ: 1995 թվականին թղթակցի «Ո՞վ եք Դուք ըստ ձեզ» հարցին Մաթևոսյանը պատասխանել է. «Այդ հարցին պատասխան տվել են իմ գործն ու իմ քննադատները: Հակոբ Մնձուրու իմ բնորոշումը վերադարձվել է ինձ՝ «Անցյալի մոլորված առաքյալը այսօրվա քաղաքակրթության բավիղներում»» (Ես..., էջ 423):

ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրողի՝ իրականությունից հեռու ունեցած կապի խնդիրը գրականությունից տեսությունից ամենաապականական հարցադրումներից է՝ իր բազմաթիվ սահմանումներով ու մեկնաբանություններով հանդերձ:

Հրանտ Մաթևոսյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը նկատի ունենալով, բոլոր այդ տիպի սահմանումներից և մեկնաբանություններից ես ընտրում եմ ամենից համահունչը՝ Անդրե Մորուայի սեղմ բնորոշումը՝ գրական երկը ծնվում է գրողի և կյանքի ամուսնությունից:

Գրողների երկու տեսակ կա՝ կյանքը սիրահետող ամուսիններ, որ ժառանգ չեն տալիս, և կյանքի հետ ամուսնական ամուր կապեր ունեցողներ, որ խորիմաստ գրականություն են լույս աշխարհ բերում: Հրանտը հենց այդպիսին է:

«Մաճ եմ բռնել, խոտ հնձել, կով ծնեցրել, պատվաստ դրել... միանգամից ասեմ, առասպելի ջրհեղեղը եթե կրկնվեր՝ Նոյան պես կարող էի վերստեղծել հողագործության ու անասնապահության մեծ մշակույթները և մարդկանց հիշողությունը եթե հանկարծ խաթարվեր՝ ազգականներիս ու երկրացիներիս այն օրերի վարքից կարող էի նորից ժողովել մարդկային բարոյականության օրենսգիրքը»¹: Այստեղից է գալիս Հրանտ Մաթևոսյանի բարձր գրականությունը, որը գրականագետներս, ոչ պատահականորեն գրական ժառանգություն ենք անվանում: Մի ուրիշ, նույնքան դիպուկ միտք, որ էլի դրսում է ասվել՝ ամենաբարդ

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 5: (Այս գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում):

ստեղծագործության հերոսը ավելի պարզ է, քան իրական կյանքում ապրող հասարակ մարդը: Այս միտքը նույնպես առանց մնացորդի համապատասխանում է Հրանտի՝ հող ու քարի հետ կոխվ տվող, իրենց կյանքի և մեծ աշխարհի մասին խորհող, իրականության ձախն ու ծուռը հեգնող տաղանդավոր գրողի հերոսներին:

Այս տիպի գրականությունը չի կարելի համարել հասարակական կյանքի վիճակագրությունը ներկայացնող փաստաթուղթ. ինչը ժամանակի որոշ քննադատներ ու գրողներ փորձել են վերագրել Մաթևոսյանի գրականությանը: Արձակագիրը լուրջ կարևորություն տալով գրական ստեղծագործության մեջ հասարակական կյանքի ներկայությանը, իր հողվածներից մեկում բացում է իրականությունը գրական երկում երևակելու գաղտնիքը. «Գրողը ի՞նչ է անում, աշխարհը իր ուղածի պես չէ, ուզում է աշխարհը բերել իր ուղածի տեսքին»: Ապա շարունակում, «Գրողի խնդիրը մարդատյաց աշխարհը մարդկայնացնելն է, առանց «Աբու Լալա Մահարու» անապատը կլինեք միայն ավազուտ» (էջ 31):

Այս հարցում, ուրեմն, գրողը աշխարհի ոեալ իրականությունը գեղարվեստորեն վերակառուցելու ու վերացարկելու իր խնդիրն ունի, որի մեջ ներկայացնում է նաև իր աշխարհամտածողությունը, աշխարհի մասին ունեցած իր սերն ու մտահոգությունը, որոնք երբեմն բաց տեքստի մեջ չեն երևում, դրանք խորն են, սովորական ընթերցողի համար անտեսանելի: Գրական երկը մի ֆանտաստիկ աշխարհ է, որ լծորդվում է իրական աշխարհից, նույն այդ իրական աշխարհի չերևացող երեսը ցույց տալու համար:

Զիգմունդ Ֆրոյդի կարծիքով այս ֆանտաստիկան երբեք կարգի չեկող իրականությունը հակադրվելու պարտադիր պահանջից է գալիս:

Ճշմարիտ գրականության թոփքը քամուն հակառակ է լինում, անբողիքամիկայի օրենքը փոխաբերականորեն տարածվում է նաև գրականության վրա: Հրանտի բնորոշած «անապատում» քամուն համընթաց գրողն ու գրականությունը ընդունակ

են միայն գետնատարած սողալ: Այդպիսի գրողի համար գրականությունը սոսկ ապրուստ ու հեղինակություն ձեռք բերելու միջոց է. սա գրական գործընթացին ուղեկցող մանկական հիվանդություններից է: Բարձր գրականություն ստեղծող գրողները հալածական գրողներ են: Հրանտն իր հոգվածներից մեկում այդ գրողներին անվանում է «համարձակ տղաներ»՝ բերելով նրանց անունները՝ Շուկչին, Բելով, Բիտով, Ռասպուտին, Օկուջավա, Աստաֆև, Տուսյուննիկ, Դումբաձե, որոնց չարքում էր նաև ինքը: Բոլորիս հայտնի է, որ խորհրդային տարիների հրանտի գործերը սկզբում թարգմանաբար տպագրվում էին միայն Ռուսաստանում, և դա տևեց այնքան ժամանակ, մինչև սկսվեց գաղափարական սառույցի հալոցքը: Այդպիսին էր ժամանակի իրականությունը, այդպիսին էր նաև աչալուրջ գրական ցենզուրան, այդ պատճառով էլ Մաթևոսյանն առիթը բաց չի թողել նկատելու, որ այն ժամանակ «Բյուրոկրատիզմի սարդոստայնում խճճված բյուրոկրատական ապարատի ուռճացումը անկասելի ժանտախտի պես կանխում էր գրողի ոգևորությունը» (էջ 32): Բայց ահա նույն այդ բյուրոկրատիայի թույլտվությամբ ու հորդորով Հայաստանում տպագրվում էին գործեր, որոնցում կյանքն արևային էր: Այս համատեքստում Մաթևոսյանից բերվող բնորոշման մեջ շատ ավելի առարկայական է երևում խորհրդահայ գրականության պատկերը. «Իսկ եթե թերթերու լինենք, - գրում է նա, - սովետահայ գրականության տարեգրությունը, մեր աչքի առջև կկանգնի լկտիորեն գեղեցիկ մի սուտ՝ թե անցյալում հողի հետ գյուղացիությունը բարեկամություն էր անում առանձին-առանձին անհատներով, իսկ հիմա բարեկամություն է անում կոլեկտիվորեն» (էջ 48): Այսօր էլ հասարակության մեջ մի ուրիշ անհասկանալի պատկեր է՝ ոչ անհատն է անհատ, ոչ էլ կոլեկտիվը կոլեկտիվ. համատարած «գեներալացման» մրցավազք է բնականոն գեներացման փոխարեն: Զարմանալ կարելի է, որ այս վտանգավոր երևույթին շատ ավելի ուշադրություն է դարձնում ընդդիմադիր մամուլը, քան այդ ամենին «ընդդիմացող» գրականությունը: Կան անչուշտ բացառություններ, որոնց դեռ չի հաջողվում հատել բացառիկության

սահմանը: Ես միանգամայն համամիտ եմ Հրանտ Մաթևոսյանի այն կարծիքի հետ, որ իր «Համար դժվար է հասկանալ էն մարդկանց, ովքեր էսօրվա մասին գրում են, գրելով երեկվա մասին: Նրանց միտքը ինչպես է գորանում էսօրը ամայացնել, էսօրվանից վտարել, ասենք ինձ ու քեզ, իրենք իրենց, իրենց կողքի մարդկանց, ամենքիս՝ նշանավորիս ու հասարակիս» (էջ 52): Շարունակություն մեջ նրա խոսքից երևում է, որ այսօրինակ խուսափողականությունը երկու պատճառ կարող է ունենալ. մի դեպքում անտեղյակությունը ներկա իրականություն մեջ տեղի ունեցող երևույթների նկատմամբ, մյուս դեպքում՝ հաշվենկատորեն այս ամենից մի կողմ քաշվելու և հեշտ ու հանգիստ ապրելու ձգտումը, որն ավելի հավանական է: Բայց այս դեպքում հարց է ծագում՝ կարո՞ղ է գրողը գրող լինել, երբ նա քաղաքացի չէ: Սրանք վերևներին քծնում են, ներքևներին «աղայաբար կարեկցում, աղայաբար քամահրում, իրեն այդպես կռան են դարձնում և զնդան են դարձնում՝ իր հնազանդ լուծությունը վստահ հաշվարկելով..., ապա՝ նրանք ինձ խոցել են հենց որպես հայի հասարակի, երբ իրենց ամբոխով ոտնատակ են տվել իմ «ամբոխը», որի մնացորդը 70 տարի անց այսօր էլ երկրից երկիր է փախչում և հայրենիք չի գտնում ու չի գտնելու» (էջ 53): Ահա սա է հայկական իրականությունը: Ներկա իրականությունն արտացոլելու անդառնալի անհրաժեշտության մասին Հրանտը մի ուշադրավ հետևություն է անում՝ անդրադառնալով Թումանյանի փորձին՝ բարձրացնելով մեծ բանաստեղծի հսկայական դերը սեփական ժողովրդին ծառայելու գործում:

Հաշվի առնելով մեր այսօրը և այսօրվա գրողի անելիքը, Մաթևոսյանը պատասխանում է իր իսկ կողմից առաջադրված հարցին. «Ինչո՞ւ եմ գրում, որովհետև Թումանյանն ու Տոլստոյը գրե՞լ են, երևի թե այո, բայց չատ ավելի գրում եմ այն պատճառով, որ նրանք այն չեն գրել ու այնպես չեն գրել...» (էջ 56): Մտածում եմ, որ եթե Հրանտը այստեղ կանգ առներ, նրան հետապնդող ընդդիմախոսների լեզուն կբացվեր այս անգամ մի ուրիշ կողմից նրան նսեմացնելու, նրան գրող չհամարելու ակնկալիքով: Բայց Հրանտը բարիորեն ու հանգիստ շարունակում է իր

միտքը. «Օհանեսի փորձը ուզում եմ կրկնել գրականություն մեջ... ուզում եմ նոր մի հովիտ փռել և բնակեցնել նոր մարդկանցով: Գրում եմ ոչ թե, իհարկե, իմ ազգային մեծի ուղիղ խոսքով, այլ նրա գործի ու կյանքի խորհրդով: Ուրեմն՝ Թումանյանի նման, բայց Թումանյանից տարբեր»:

Մեծ տաղանդի տեր արձակագիրը խորհում է նաև այն մասին, որ հայոց իրականության ողբերգությունը հայ գրողներին ստիպել է իրենց ասելիքն արտահայտել բանաստեղծության լեզվով: Այստեղից է գալիս բանաստեղծական ժանրերի գերակայությունը արձակի նկատմամբ: «Իրական արձակ կարծես թե չունենք, և մարդ ակամայից մտածում է, թե գոնե արձակը հայերի տարերքը չէ: Այո՞: Բայց իմ ձգտումն արձակն է եղել, դանդաղ պատումի արձակը. գլխավորը չասող, էականը չմետաֆորող, բայց ամբողջը գլխավորի մասին: Դանդաղ, խաղաղ ձնչումի արձակը, որ չունենք... երևի ավելի մեծ իմացություն ու կուլտուրա է պահանջում»: «Եվ ինչքան գեղեցիկ է Կամյուի «Օտարականը», - քիչ անց շարունակում է նա, - առարկայի շարժումը տարածության միջով: Էկզիստենցիայի մասին բառ չկա, բայց քամվածքն էկզիստենցն է: Եվ հիմա կամերային «Անկումը» նայիր, բոլոր խոհերը՝ փրկսոփայություն, ամեն մի խոսքը՝ վերլուծում... խցած, խցած, շարժում չկա, չեմ կարողանում կարգալ, չեմ կարողանում հաղթահարել. գործը դատապարտվածության մասին էր լինելու, գործն ինքն է դատապարտվում»:

Իրականության՝ գրականության մեջ արտացոլվելու սկզբունքը և այս իմաստով գրողի մոտեցման խնդիրը առավել ցայտուն է երևում Մաթևոսյանի «Այսպես կոչված գյուղագրական արձակի մասին» հայտնի հոդվածում: Սրանում նա իր բանավեճը վարում է ոչ այնքան քննադատի լեզվով, որքան գրողի, որ շատ ավելի խորն է ու ազդեցիկ: Այս շարունակ փոփոխվող աշխարհում, խայտաբղետ տեղեկատվությունների պարագայում արձակագիր Վարդգես Պետրոսյանի համար անլուծելի խնդիր է դառնում այսպես կոչված «միջին ազգային» հայտնաբերումը: «Ես ինչպե՞ս իրար գումարեմ, - գրում է նա, - ֆիզիկոս Ալիխանյանին, լեռնագործ Աշոտ Մելքոնյանին, մեր գյուղացի Ա-

Թանես պապին, երաժիշտ Աոնո Բաբաջանյանին, օդաչու էդիկ Բախչինյանին, գրող Պերճ Զեյթունցյանին, գրող Հրանտ Մաթևոսյանին: Ես ինչպե՞ս գումարեմ, ինչի՞մ վրա բաժանեմ, որ քանորդում ստացվի այսօրվա հայի միջին ազգային կերպարը... Հարցը մտացածի՞րն է, թե կա, իրոք, այդպիսի հարց,– ընդմիջարկում է Հրանտը: –Բանն այն է, որ Ալիխանյանը, Բախչինյանը, Զեյթունցյանը, Աթանես պապը և մյուսները այնքան հակադիր որակներ չեն, ինչքան Պետրոսյանն է կարծում, կարիք չկա նրանց գումարելու և բաժանելու՝ ստանալու համար միջին ազգային կերպարը: Ալիխանյանի մեջ կա արդեն Աթանես պապ, Պերճ Զեյթունցյան, Աոնո Բաբաջանյան: Աթանես պապի կերպարի բացահայտումը բացահայտումն է նաև մնացած բոլոր անհատների, իսկ եթե այդպես չէ (նույն երկնքի տակ արբանյակը թռած գնում է, էջը՝ զոռում) և պարտադիր չէ, որ նրանք գումարվեն ու բաժանվեն, ապա նրանք արդեն գումարվում ու բաժանվում են մի փորձակայանում, որ կոչվում է գրող» (էջ 86):

Ըստ Հրանտի, սա է ոչ գրական հարցադրման պատասխանը: Բայց ինչո՞ւ է հնարվել հարցը, երբ քանորդում ստացված պատասխանը վաղուց հայտնի է: Գրականություն մեջ բոլորիս հայտնի ընդհանրացման օրենքը: Դրա համար Հրանտը բերում է մի շատ դիպուկ օրինակ: «Կոունկ» երգի հեղինակը չի չափել այսքան այսքան պանդուխտների կարոտները և ստացել նրանց համար կարոտների «Կոունկ» քանորդը. «Կոունկ» երգի հեղինակը չափել է իր կարոտը, որ կարոտն է աշխարհի բոլոր պանդուխտների»: Հրանտը գտնում է, որ այս ոչ գրական հարցը հնարվել է՝ ի հակակշիռ հնաբույր գրականություն: Նրա հետ բանավիճողները (Պետրոսյանին գումարվում է նաև Արչակյանը) գտնում են, որ Հայաստանը դարձել է քաղաքների աշխարհ, այն այլևս հետամնաց գյուղական աշխարհ չէ: Հենց այստեղից էլ սկսվում է Մաթևոսյանի հեգնանքը՝ նոր տղաները խորոված չեն ուտում, այլ խմում են կոկտեյլ, նոր տղաները հեքիաթ չեն պատմում, այլ պարում են չեյկ և այսպես շարունակ: Նման կարծիք ունեցողները, չխորանալով իրականությունից, խորքային երևույթի մեջ, սահում են վերջինիս մակերեսով: Իսկ մակերեսով

սահողները «փափախի ու խորովածի» հետ կովելով, «հին էկզոտիկայի դեմ կովելով» կովում են հանուն նոր էկզոտիկայի: Կարծես թե իրենք չեն ծնվել իրենց փափախավոր հայրերից: Բանավիճող գրողները գյուղագրական արձակի փոխարեն ուղում են ստեղծել քաղաքային կյանքն արտացոլող գրականություն: Դա, անշուշտ, վատ նախաձեռնություն չէ, եթե նրանք արևմտյան գրականությունն ու կինոն կապկելով՝ դեսանտ չիջեցնեն հայ նորելուկ քաղաքագրություն գլխին: Այդ պատճառով էլ դրսի գրականությունը հայ ընթերցողին ավելի շատ բան է տալիս, քան իրենց ստեղծածը: Հիշելով Ռեմարկի ստեղծագործությունները՝ Հրանտը գրում է. «Ռեմարկի կանայք խարսխված են ֆրոյդիզմի խոր իմացության և ֆրոյդիստական աշխարհատեսության միասեռ հիմքի վրա: Թերի է, թե ոչ թերի՝ դա մի ամբողջական աշխարհ է, դեպքերն ու դիպվածները տրամաբանական նույն հյուսվածքի տարբեր ճյուղերն են. գլխավոր դեպքերն ու կերպարները գալիս են իմաստավորելու իրենց աշխարհը, իրենց իրականությունը: Եվ ինչ որ Ռեմարկի մոտ կյանքային ու համոզիչ է, մեզանում դառնում է անհեթեթ, անհամոզիչ, անտրամաբանական, կյանքից կտրված»:

Ես լավ հիշում եմ, որ ուսանողական տարիներին մեզանում ստեղծված ուրբանիստական թոթովանքների գրականությունը մի կողմ թողած՝ կարդում էինք Ռեմարկի «Երեք ընկերներ», «Ապրելու և մեռնելու ժամանակը», «Արևմտյան ճակատում անփոփոխ է» վեպերը: Դա մեզ համար նոր աշխարհ էր, նման չէր մեր աշխարհին և նրա գրականությանը: Թեև մեր դասախոսներից ոմանք դա համարում էին անիմաստ մոդայամոլություն, մինչդեռ այդ հերոսների հոգու մեջ կարոտ կար, խաղաղ կյանքի կարոտ: Ահա ինչու է Մաթևոսյանը գրում, թե գրականության հիմքը, չարժիչ ուժը կարոտն է, քարանձավների կարոտ, ապագայի ու ներկայի կարոտ, ամեն, ամեն ինչի կարոտն է գրականությունը: Մեր ողջ պոեզիան կարոտի պոեզիա է: Մաթևոսյանը իր հոգվածներում ժամանակ առ ժամանակ խոսում է ընդդիմացող գրականության անհրաժեշտության մասին՝ մտածելով, որ եթե չլինի այդ ընդդիմությունը, այն կկորցնի իր ան-

վերջ հեղափոխականությունը, կկտրի կապը շարժվող ժամանակի կյանքի հետ և կմեռնի: Եվ դա կյանքի բոլոր ասպարեզներում, ուստի «Զկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն, կա միայն մարդկային հայացք բնությունն ու աշխարհին» (էջ 44):

Գրողի՝ իրականության հետ ունեցած ուղղակի և ստիլիզացված կապի խնդիրը Մաթևոսյանը քննության է առնում «Ստիլիզացիայի մասին» հոդվածում, որը, ըստ էության, օրգանական շարունակությունն է նախորդ՝ «Այսպես կոչված գյուղագրական արձակի մասին» հոդվածի: Նրա կարծիքով ստիլիզացիան ի հայտ է գալիս որպես աղքատացած նյութի մշակման ու «հաղթահարման» հատկանիշ: Նա այն համոզմունքն ունի, որ պատմության վրա աշխատող գրողները, այնուամենայնիվ, չեն տալիս նյութի լրիվ իմացություն, կյանքից վտարում են բոլոր այն բաղադրամասերը, որոնք իրական, կենդանի կյանք են ստեղծում: Այս մեթոդով աշխատող գրողին նյութը չի դիմադրում, քանի որ նրանից հանված են դիմադրող բոլոր ջղերը, և այն գրողին հեշտությամբ է հանձնվում, այնպիսի հեշտությամբ, ինչպիսի հեշտությամբ կրկեսի ձիավարժին հանձնվում են ամորձատված ձիերը:

Առաջադրված խնդիրը առավել տեսանելի և կարճ ներկայացնելու համար Հրանտ Մաթևոսյանից մեջբերեմ մի հատված. «Ինչո՞ւ հայ գրողը, և բավականին շնորհալի գրողը, չի կարողանում գրել իր ժողովրդի մեծագույն ողբերգության՝ եղեռնի մասին, բայց կարողանում է փայլուն մտավարժություն անել Հիրոսիմայի նյութերով, որովհետև հայ ժողովրդի ողբերգությունն իր ողբերգությունն է, և շնորհալի այդ մարդը պարզապես կճապաղվեր ու կոչնչանար իր ողբերգական նյութի վրա՝ չկարողանալով խցկել այդ նյութը ժանրային որևէ ձևի մեջ և ցուցադրելով փրկափայլական այսինչ ուղղությունների իր իմացության նազելիությունը: ...ինձ համար կոպեկի արժեք չունի այդ գրացիան Հիրոսիմայի թեմաներով, քանի որ հայտնի է՝ մայրերը իրենց որդիների վրա հազար անգամ վատ են լաց լինում, քան հարևանի կանայք» (էջ 49):

ԹՈՄԱՍ ՎՈՒԼՖ ԵՎ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Վուլֆ-Մաթևոսյան զուգահեռի առիթը Վուլֆի «Երկրի ոստայնը» վիպակի վերընթերցումն է: Վուլֆի այս երկի և Մաթևոսյանի «Ծառերը» վիպակի առնչության միտքը ծնվում է անմիջապես: Կառուցվածքային որոշակի նմանությունը, երկու վիպակի հերոսուհիների մենախոսությունը, նրանց անցած կյանքի վերհուշը և ընդհանուր ոգին կարող են այն տպավորությունն ստեղծել, թե Մաթևոսյանն անվերապա հորեն ազդվել է Վուլֆից այն պարզ պատճառով, որ հակառակը լինել էր կարող: Այնուամենայնիվ, երևույթը բացատրություն է պահանջում, որովհետև ազդեցությունները ևս պատահական չեն լինում, ենթակա են որոշակի օրինաչափության: Ուրեմն՝ ի՞նչը կարող էր հրապուրել Մաթևոսյանին, և արդյո՞ք պետք է անվերապա հորեն ընդունել ազդեցության փաստը, ծանոթ էր Մաթևոսյանը Վուլֆի ստեղծագործությանը, կա՞ն արդյոք գեղագիտական սկզբունքների ընդհանրություններ այս գրողների միջև:

Սկսենք այն բանից, որ Թոմաս Վուլֆի «Երկրի ոստայնը» վիպակի ուսներեն թարգմանությունը *“Иностранная литература”* ամսագրում լույս է տեսել 1971 թ. (որպես կանոն՝ ամսագիրը առաջին հրապարակումներ էր անում, ինչը ենթադրում է, որ քիչ հավանական է նախորդ այլ թարգմանության գոյությունը), Մաթևոսյանի «Ծառերը»՝ 1975-ին, այսինքն՝ իրականում Մաթևոսյանը կարող էր կրել Վուլֆի ազդեցությունը: «Երկրի ոստայնը» վիպակի հայերեն թարգմանությունը, որ կատարել է Ալվարդ Զիվանյանը 1987-88 թթ., հաջորդել է «Ծառերին» և էլ էր կարող որևէ դեր կատարել ազդեցության հարցում: Ոչ մի կասկած այն բանում, որ «Ծառերը» գրելիս Վուլֆ երևույթը

ծանոթ էր Մաթևոսյանին ոչ միայն իր ստեղծագործություններ, այլև գրողական ճակատագրով: Այդ է հուշում Մաթևոսյանի հարցազրույցներից մեկից արված հետևյալ քաղվածքը. «Կար, ահա, Թոմաս Վուլֆը և կար Մաքսվել Պերկինսը: Վուլֆի ձեռագրերից վեպ է զատել, վիպակ ու պատմվածք է առանձնացրել: Վուլֆ լինենք և ակնկալենք մեր Պերկինսին»¹: Այդ միտքը Մաթևոսյանն արտահայտում է գրողի ստեղծագործությունը օտար աչքով նայելու անհրաժեշտությունը չեչտելու համար:

Այսուհանդերձ, «Ծառերը» և «Երկրի ոստայնը» վիպակներին նմանությունը սպառնիչ պատասխան չի տալիս ազդեցություն հարցին: Երկու վիպակներում էլ մայրերը զրուցում են որդիների հետ, կարելի է ենթադրել, որ երկխոսություն է տեղի ունենում, բայց եթե «Երկրի ոստայնը» վիպակում որդին, թեկուզ հազվադեպ, ընդհատում է մոր մենախոսությունը և իր հարցերով խթանում է գործողության զարգացմանը, ավելի ճիշտ՝ մոր խոսքը առաջ տանելուն, ապա «Ծառերը» վիպակում երկխոսությունները բացառապես մոր խոսքի, նրա մենախոսության մեջ են: Բայց էականն այն է, որ երկու դեպքում էլ մայրերն են խոսում որդիների հետ: Երկու վիպակներում էլ մայրերը հիշողություններին են տրվում, գործողությունները հետահայաց բնույթ ունեն, կատարվել են անցյալում: Երկու վիպակների մայրերն էլ իրենց փորձից արված հետևություններն իբրև խրատ հաղորդում են որդիներին: Թերևս այսքանով էլ ավարտվում են նմանությունները:

Բուն գաղափարական հարցադրումների իմաստով տարբեր են վիպակները: «Երկրի ոստայնը» վիպակի հերոսուհի էլայդան հիշում է անցած կյանքի տարբեր դրվագներ, որոնք մի գաղափարի շուրջ չեն կենտրոնանում և ընդհանուր պատկերացում են տալիս ամերիկյան բարքերի մասին: «Ծառերը» վիպակի հերոսուհու ամբողջ մենախոսությունը կենտրոնացած է մի

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Եր., 2005, էջ 355 (այս գրքից բերված մյուս քաղվածքների էջերը կնշվեն տեղում):

որոշակի գաղափարի՝ առնական ուժի, վրիժառու կամքի, կյանքի հանգամանքներին համապատասխան ձևուն վարքագիծ ունենալու շուրջ:

«Ծառերի» մայրը հստակ դիրքորոշում ունի կյանքի նկատմամբ, նա մերժում է չեզոք կեցվածքը, թուլությունը, խեղճությունը, անտարբերությունը: Նման հատկանիշներ ունեցող մարդկանց մասին ասում է. «Ծառերի պես կան, ոտի վրա փտում են: Աշխարհի ոչ չարն են հասկանում, ոչ բարին – ծառի, թփի, ինչ ասեմ, լժկանի, ի՞նչ ասեմ, խոտի պես կան, չարութարու ցավը իրենցը չի, ում լուծն էլ լինի՝ լժկանն իրենք են, այո, ով հացվոր՝ իրենք հաց, ով լծող՝ իրենք լժկան, ով կացնավոր՝ իրենք ծառ»: Այս կրավորական կեցվածքին հերոսուհին հակադրում է Իշխանի «գրնգուն ու քինոտ արյունը», որ ի դժբախտություն իրեն՝ չի ժառանգել որդին:

Վուլֆի էլայգան ավելի պակաս կիրք է դնում խոսքի մեջ, նրա ցանկություններն ավելի խաղաղ բնույթ ունեն. «Քեզ լավ նայիր, զավակս, լավ սնվիր... Ի՞նչ գործ ունեիր էստեղ՝ մեզնից հեռու, օտար մարդկանց մեջ... Ի՞նչ ունեիր էստեղ, տղաս, հեռու, մենակ, տուն դարձիր, զավակս»¹:

«Երկրի ոստայնը» և «Ծառերը» վիպակների միջև առկա նմանությունները կարող էին աներկբա դարձնել ազդեցություն գաղափարը, եթե չլիներ մի խանգարող հանգամանք: Բանն այն է, որ «Ծառերը» ծագումնաբանորեն սերում է «Աչնան արև» վիպակից, նույնն են հերոսները՝ Իշխանը, Ավետիք պապն իր ընտանիքով, Մանուշակ հորաքույրն իրենց ընտանեկան պատմություններով, միայն Աղունի անունը չի հիշվում, որովհետև խոսողը նա է, նրան ոչ ոք չի դիմում: Գաղափարական և հերոսների առումով սկիզբ առնելով «Աչնան արևից»՝ միայն կառուցվածքի իմաստով է «Ծառերը» նմանվում «Երկրի ոստայնը» վիպակին: Ուրեմն՝ զուգահեռը պետք է թեքվի ուրիշ հարթություն: Այս պարագայում պետք է բացառել Վուլֆի ազդեցությունը, որով-

¹ Հինգ վիպակ, Երևան, 1991, «Ապոլոն» հրատարակչություն, էջ 129: Վիպակից բերված մյուս քաղվածքները նույն հրատարակչությունից են:

հետև «Աչնան արև» վիպակը գրվել է 1966-ին, «Երկրի ոստայնը» ռուսերեն՝ 1971-ին: Ի լրումն սրա՝ մենք փաստեր չունենք, որ Մաթևոսյանը Վուլֆին կարդացել է անգլերեն: Ուրեմն՝ տրամաբանական է գուգահեռները անցկացնել «Աչնան արևի» հետ:

Եվս մի դիտարկում: «Աչնան արև» վիպակը սկզբից լույս տեսավ «Երկրի ջիղը» վերնագրով: Մեզ թվում է, թե «Երկրի ոստայնը» կարդալուց հետո, երբ Մաթևոսյանը որոշակի նմանություն է տեսել նշված վիպակների միջև, ապահովություն համար փոխել է վերնագիրը և դարձրել «Աչնան արև»: Նա չի պահպանել նաև ռուսերեն թարգմանության վերնագիրը՝ «Մայրը գնում է որդուն ամուսնացնելու», որովհետև Վուլֆի վիպակում ևս մայրը գնում է որդու մոտ՝ թեև ոչ ամուսնացնելու նպատակով: Ամեն դեպքում՝ նմանության հետքերը վերնագրերի մեջ վերացել են:

Արտաքուստ թվում է, որ Վուլֆ և Մաթևոսյան անուններն անհամատեղելի են ամեն ինչով: Վուլֆն ապրել է 20-րդ դարի առաջին կեսի Ամերիկայում, իր ստեղծագործական ուղին սկսել է Առաջին աշխարհամարտից հետո: Մաթևոսյանն ապրել է 20-րդ դարի երկրորդ կեսի Հայաստանում, իր գրական կյանքն սկսել Երկրորդ աշխարհամարտից չուրջ երկու տասնամյակ անց, և երկու գրողների երկրային կյանքն այս մոլորակի վրա համընկել է ընդամենը երեք տարի, որովհետև Մաթևոսյանը ծնվել է 1935-ին, իսկ Վուլֆն իր մահկանացուն կնքել է 1938-ին:

Վուլֆի ստեղծագործական կյանքը համընկավ պատերազմից հետո և նրա հետևանքով ձևավորված «կորած սերնդի» հիասթափության, դեպրեսիայի ու որոնումների հետ, Մաթևոսյանի մուտքը գրականություն եղավ խրուչչովյան ձևակալի տարիներին, համեմատական ազատության շրջանում:

Պատմական ու հասարակական, քաղաքական իմաստով ոչ միայն տարբեր, այլև, կարելի է ասել, հակադիր ժամանակներում ու միջավայրում ապրած գրողների համար, այսուհանդերձ, գուցե նվազ կարևոր, բայց թերևս նաև ոչ անտեսման ենթակա մի ընդհանրություն կա: Երկու գրողներն էլ իրենց ստեղծագոր-

ծական կյանքն սկսել են պատմություն չըջադարձային փուլերին հաջորդող ժամանակաշրջանում: Ամերիկյան քննադատները Առաջին աշխարհամարտին հաջորդած սերնդին համարում են «կորած սերունդ» և այդ սերնդի գրողների շարքին են դասում նաև Վուլֆին: Վերջինս, սակայն, կտրականապես մերժում է իր պատկանելը այդ սերնդին: Պերդյուի համալսարանում կարդացած իր «Գրականություն և իրականություն» դասախոսություն մեջ, ինչպես նաև հետմահու՝ 1940-ին լույս տեսած «Դեպի տուն վերադարձ չկա» վեպում նա հստակ ձևակերպում է իր վերաբերմունքը այդ հարցի նկատմամբ: Վերը նշված դասախոսություն մեջ նա հայտարարում է. «Բայց ինձ թող հանգիստ թողնեն: Եթե ես էլ եմ այդ կոհորտայի մեջ հաշվվում, ապա դա կատարվել է հակառակ իմ կամքի, թույլ տվեք առիթից օգտվելով հրապարակայնորեն հայտարարել իմ հրաժարականի մասին: Ես մոտիկություն չեմ զգում «կորած սերնդի» հետ և երբեք չեմ զգացել: Առավել ևս ես չատ եմ կասկածում, թե այն ընդհանրապես գոյություն ունի: Կորած սերնդի մասին խոսակցությունները միայն այն ժամանակ իմաստ ունեն, եթե ենթադրվում է, որ ամեն մի սերունդ մնում է կորած այնքան ժամանակ, քանի դեռ սեփական դեմք ձեռք չի բերել»¹: Իսկ «Դեպի տուն վերադարձ չկա» վեպում նա ավելացնում է, որ թեև երբեք չի պատկանել այդ սերնդին, բայց ինքն իր մեջ իրեն համարում է կորած («Ջորջ Ուեբերս, ինձ զգում էի կորած»)²: Հիշեցնենք, որ վեպում Ջորջ Ուեբերը մարմնավորում է հեղինակին: Անկախ անվանումից՝ Վուլֆն այն սերնդի գրողներից էր, ովքեր նոր որակի արձակ էին ստեղծում, որտեղ կապակից սյուժեն, իրադարձությունների տրամաբանական զարգացումը և նախկին արձակին բնորոշ այլ հատկանիշներ դարձան հազվադեպ: Ամերիկյան գրականության պատմաբանները նշում են, որ հատկապես 20-ական թվականներին անհետացան գրական դպրոցների տարբերությունները, և

¹ Томас Вульф, *Жажда творчества*, Москва, Прогресс, 1989, стр.97.

² Томас Вульф, *Домой возврата нет*, Москва, Художественная лит. 1982, стр.

երևան եկան անհատ տաղանդներ¹: Վուլֆին առանձնանալով՝ չեչտում էր իր տաղանդի առանձնահատկությունը: Գրականությունն պատմաբանները Վուլֆին համեմատելով Ֆոլքների հետ՝ ընդգծում էին նրանց տաղանդի տարբերակիչ գծերը՝ նկատելով, որ եթե Ֆոլքները հետազոտում էր հիշողության ամպոտ ոլորտները, ապա Վուլֆը՝ ապագայի հորիզոնները: Այսպես թե այնպես, 1920–30–ական թթ.՝ Վուլֆի ստեղծագործելու ժամանակ, ամերիկյան գրականության մեջ սկսվում էր նոր՝ նախապատերազմյան շրջանից տարբեր էպոխա:

Թեև միանգամայն այլ պատմական իրադրության մեջ, 1960–ականների ներկայացուցիչ Հրանտ Մաթևոսյանը ևս հայտնվել էր գրականության զարգացման շրջադարձային փուլում և չէր կարող ուղղակիորեն չարունակել նախորդներին: 20–րդ դարի 60–ականների հայ արձակագիրների սերունդը նոր չարժու՜մ սկսեց գրականության մեջ: Նախընթաց շրջանի գաղափարական որոշակի սխեմաներով, հոգեբանական ավելի ընդհանուր գծերով բնորոշվող արձակը տեղը զիջեց կարծես ավելի մանրաթեմա (պատերազմական վեպերի խոչորամասշտաբ գործողությունների համեմատ), ավելի ոճավորված, հոգեբանորեն ավելի հավաստի արձակին: Ի տարբերություն Վուլֆի՝ Մաթևոսյանն ունի իր սերնդի և անհատական իր ժամանակի հստակ գիտակցությունը: «Դա նույն կյանքն է եղել, մեր աչքի առաջ, 60–ական թվականներին պարզապես փոխվեց, իսկ մինչ այդ ապրել էինք պարզապես նո՛ւյն, նո՛ւյն կյանքով... Դրա համար ասում եմ, որ Տոլստոյի վիճակը դժվար չէր, ինքը իսկապես ապրեց ու ստեղծագործեց մի՛ նո՛ւյն ժամանակում, իսկ ես ծնվեցի մի ժամանակ, տեղափոխվել եմ մի այլ ժամանակ... Բացարձակապես այլ ժամանակ եմ տեղափոխվել... Հեղափոխությունը 17 թվին չեղավ, հեղափոխությունը պատերազմի մեջ եղավ: Էստե՛ղ, է՛ս երկրում հեղափոխությունը «ժիզուլիների» հեղափոխությունն էր և ոչ

¹ Տե՛ս, Литературная история Соединенных штатов Америки, т. 3, Москва, Прогресс, 1979, стр. 423.

Թե հեղափոխական հեղափոխությունը»¹, - ասում է Հրանտ Մաթևոսյանը հարցազրույցներից մեկում: Այսինքն՝ Թե՛ Առաջին, Թե՛ երկրորդ աշխարհամարտերից հետո բեկվեց գրականությունից դարգացման ընթացքը, և երկու գրողներն էլ իրենց գործունեությունն սկսեցին շրջադարձային փուլում:

Թոմաս Վուլֆը, ինչպես Ֆոլքները, ամերիկյան գրականություն բերեց ամերիկյան հարավի, այսինքն Հյուսիսային Կարոլինայի էշվիլ փոքրիկ քաղաքի՝ ասել է, Թե գավառի կյանքը: Վուլֆը խոստովանում է. «Ծնունդով ես ծայրամասից եմ, որտեղ մարդիկ պահպանողական են ավելի, քան եղել է երբևէ Ամերիկայում, և իմ ընտանիքը առանձնանում էր հատուկ պահպանողականությամբ: Եթե չեմ սխալվում, իմ նախնիները, ընդհուպ մինչև իմ հայրական սերունդը, եղել են գյուղական ժողովուրդ, ապրում էին հողի վրա և կերակրվում էին նրանից»²: Միայն վերջին սերունդներն են շարժվել դեպի քաղաք, նկատում է նա՝ երևույթը համարելով քաղաքակրթության հետևանքով գյուղացիության միգրացիայի արդյունք:

Մաթևոսյանի պարագայում անհրաժեշտություն չկա ապացուցելու, որ նա գյուղի կյանքը բերեց գրականություն, թեև ինքը առաջինը չէր այդ հարցում:

Թե՛ Թ. Վուլֆի, Թե՛ Հր. Մաթևոսյանի գրականությունն ունի ինքնակենսագրական հիմք, պարզապես ինքնակենսագրականություն: Վուլֆի պարագայում դա ավելի ակնհայտ է: Մաքսվել Պերկինսը՝ Վուլֆի խմբագիրը, հիշում է, որ ինքը սարսափով նկատել է, որ գրողի առաջին վեպը նրա մանկության մասին է, իսկ վեպի բոլոր հերոսները նրա հարազատներն են: Խմբագրի անհանգստությունը Վուլֆը պատասխանում է. «Ինձ թվում է, միտքը Պերկինս, դուք ինձ բոլորովին չեք հասկանում: Ես մտածում եմ, որ նրանք բոլորը հոյակապ մարդիկ են, նրանց մասին չի կարելի չգրել» (*“Жажда творчества”*, էջ 373): Այստեղ Վուլֆը չի առարկում ինքնակենսագրականության դեմ և իր վեպը

¹ Հր. Մաթևոսյան, *Ես ես եմ*, էջ 251:

² *Жажда творчества*, стр. 98.

Համեմատում է «Դավիթ Կոպերֆիլդ», «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպերի հետ (խոսքը վերաբերում է «Նայիր տանը քո, հրեշտակ» վեպին): Սակայն մի այլ դեպքում նա հանդիմանում է քննադատներին՝ «ինքնակենսագրականություն» բնորոշման համար և այդ հատկանիշը համարում է իր թույլ տեղը ու փորձում է հրաժարվել դրանից: Առաջին գրքի մասին նա ասում է. «Այն այնպիսի գրքերից է, որ ընդունված է անվանել ինքնակենսագրական վեպ, թեև ես երբեք այդ բնորոշումը չեմ համարել հիմնական թեկուզ այն պարզ պատճառով, որ իմ կարծիքով ինքնակենսագրություն է պարունակում իր մեջ յուրաքանչյուր վեպ, ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործություն, ով էլ որ այն գրած լինի» (նույն տեղում, էջ 106): Այս միտքը ստիպեց նրան, այնուամենայնիվ, հրաժարվել ինքնակենսագրությունից : Ի դեպ, քննադատները նրան մեղադրում էին, որ բացի իրենից նա ուրիշ բանի մասին չի կարող գրել: «Ժամանակի և գետի մասին» վեպում նախկին գործերում նա սեփական անձը մարմնավորող Յուլիան Գանտի կերպարը փոխարինեց Զորջ Ուեբերի կերպարով, որն աստիճանաբար վերածվեց դարձյալ Յուլիան Գանտի: Հետաքրքրական մի դիտարկում ևս. Պերկինսը նկատում է, որ հենց Վուլֆը ձգտում էր ստեղծել, այսպես կոչված, օբյեկտիվ գրականություն և հրաժարվել անձնական կյանքի քնարական վերհուշից, նրա ստեղծագործությունը թուլանում էր: Պերկինսը նկատում է նաև, որ այն ինչ Վուլֆը լսում էր, բայց անձնապես չէր ապրել, գրականության մեջ մարմնավորելիս անհամեմատ թույլ էր ստացվում:

Վերադառնալով Հրանտ Մաթևոսյանին՝ նկատենք, որ մաքուր ժանրային չափանիշներով նրա երկերը չի կարելի համարել ինքնակենսագրական, և թերևս դա է հիմք տալիս նրան ասելու. «...իմ գործերն այնքան էլ իմ մասին չեն: Միշտ ջանացել եմ մարմնավորել ուրիշի միջոցով: Ինձանից որոշ բաներ, իհարկե, կան, բայց երբեք բնորոշն ու նկարը իրար չեն կրկնել: Այդպես էլ իմ ծրագրերի մեջ ես չկամ, իմ ինքնանկարը չկա, չի կարող լինել» (« Ես ես եմ», էջ 345): Մեզ թույլ ենք տալիս առնվազն վիճելի համարել գրողի այս պնդումը: Նախ՝ ինքնակենսագրու-

Թշուներ չպետք է հասկանալ կաղապարված մի ձևով, երբ գրողն ու հերոսը նույնանում են, և գրողը պատմում է առաջին դեմքով: Գուցե դա ամենատարածված, բայց ամենապարզ ձևն է: Կան հազար ու մի պայմանականություններ, որոնցից կարող է օգտվել ինքնակենսագրական երկի հեղինակը: Վուլֆը ևս իր վեպերում իրական անունով չի հանդես գալիս. մի դեպքում նա Յուլիին Գանտ է, մի այլ դեպքում՝ Զորջ Ուեբեր, բայց դա չի խանգարում, որ նրա վեպերը համարվեն ինքնակենսագրական: Եվ որքան էլ Մաթևոսյանը հրաժարվի ինքնակենսագրականությունից, ընթերցողը «Սկիզբը» և «Կայարան» պատմվածքներում, «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում ճանաչում է հեղինակի ինքնությունը, «Աչնան արև» վիպակում Ադունի ու Սիմոնի կերպարներում հայտնագործում է գրողի ծնողների հատկանիշները, որոնց մասին նա բազմիցս պատմել է, և որոնք ընթերցողին այդ պատմածներից ծանոթ լինելով՝ զուգահեռների բավարար հիմք են տալիս:

Միանգամայն այլ բան է, որ երկու գրողների դեպքում էլ գործ ունենք ոչ թե նեղ փաստագրություն (ինչի մեջ մեղադրվելուց վախենում են գրողները), այլ զեղարվեստական լայն ընդհանրացումների հետ, երբ գրողները վավերական անհատին դնում են անձնական ու հասարակական բարդ կապերի մեջ, նրա միջոցով երևան հանում կյանքի թաքնված ճշմարտությունները, տեսանելի, առավել ևս՝ անտեսանելի կողմերը:

Վերը նշված հարցի հետ անմիջականորեն առնչվում է վավերական նախատիպերի հարցը: Վուլֆի հերոսներն իրական մարդիկ էին, որոնց նախատիպերը ճանաչելի էին իր հայրենակիցների համար: Վուլֆը խոստովանում է, որ երբ ինքը հրատարակեց իր առաջին գիրքը՝ «Նայի'ր տանը քո, հրեշտակ» վեպը, ապա հայրենակիցները, ճանաչելով իրենց, ունեցան շատ ազդեցիկ վերաբերմունք: «Դա հարուցեց անհավանական գրգռվածություն,՝ հիշում է գրողը,՝ ինձ և իմ գիրքը ծածկեցին անեծքներով մասնավոր խոսակցություններում և հրապարակայնորեն, քարոզներում, բարձրագույն ճառերում, տեղական մամուլում, ես ստանում էի ստորագրված և անանուն նամակներ՝ սպառնալիք-

ներով, որ ինձ կթավալեն կուպրի և բմբուլների մեջ, Լինչի դատաստանի կենթարկեն կամ ինձ հետ հաշվեհարդար կտեսնեն ինչ-որ բռնի եղանակով» („Домой возврата нет., էջ 109): Անհրաժեշտ եղավ առնվազն յոթ տարի, որ գրողը կարողանա անվտանգ ծննդավայր գնալ: Իսկ հետո իրավիճակը փոխվում է: Երբ բավական ժամանակ անց նա գնում է ծննդավայր, հայրենակիցներն ավելի բայրացական են ընդունում. «Մենք ձեզ համար ուրախ ենք, դուք, ստացվում է, վերադարձել եք: ...չատերը գրքի վրա սարսափելի զայրացել էին... ոչ ոք արդեն չի էլ հիշում, իսկ չարանում են միայն նրանք, որոնց մասին գրքում ոչինչ չկա, մտածում են՝դիտմամբ է ինձ մոռացել»: Այս խոստովանությունն անում է «Դեպի տուն վերադարձ չկա» վեպի հերոս Ուեբերը, որը, ինչպես արդեն ասել ենք, մարմնավորում է Վուլֆին:

Ոչ թերևս նման ուժգնությունը, բայց Մաթևոսյանից ևս նեղացան համապուլղացիները: Հարցազրույց վարողի այն հարցին, թե ինչպես են հայրենակիցներն ընդունել իրենց մասին գրողի գրածները, Մաթևոսյանը պատասխանում է. «էդ հարցը 25 տարի առաջ էիր տալու՝ պատասխանեի... Հա, էդ ինչպե՞ս եղավ, որ երեկվա իրենց մեջ ապրող մի տղա իրենց մեջ չորան չի, մաճկալ չի, դարբին չի, այլ գնացել Երևան քաղաքում իր համար գիր է անում և դեռ իրենց էլ չի հավանում: ... էն ժամանակ «Մենք ենք, մեր սարերը» բավականին թշնամանքով էին ընդունել: «Ահնիձորն» էլ, որ իրենց մասին ու իրենց համար էր:Ֆիլմը տեսնելուց հետո վերաբերմունքը փերմացավ»: Մյուս ստեղծագործությունները ևս նման ճակատագրի են արժանացել: Այն հարցին, թե իր գիրքը գյուղում կարդու՞մ են , Մաթևոսյանը պատասխանում է.«Կարդում են, նույնիսկ պատմում են մեկմեկու: Պատահում է՝ նեղանում են: «Տերը» վիպակից հետո երկար ժամանակ ինձնից նեղացած էին, իրենց ուղղված ակնարկ էին տեսել այնտեղ, ուր ես չէի էլ կասկածել, ուրիշները հիշել էին գաղտնի պատմությունները, որոնց մասին ես միայն կռահել էի ու ակնարկել վիպակում: Անվտանգ տեքստը հանկարծ լույս աշխարհ էր «հանել» գաղտնի փոքր ու մեծ մեղքեր, որոնց մասին մինչ այդ ոչ ոք չգիտեր» («Ես ես եմ», 288):

Վավերական նախատիպերի արձագանքը հասնում է գրողին. «Ինչ որ գրել եմ՝ իմ աշխարհի, իմ ճանաչած մարդկանց մասին է, երբեմն անունները փոխում եմ (նեղանում են), մեկ-մեկ էլ չեմ փոխում (հիմա էլ ջոկ են նեղանում)» (նույն տեղում, էջ 370):

Եվ այնուամենայնիվ, հարց է առաջանում, ինչու՞ գրողները ճանաչելի են թողնում նախատիպերին, չեն հեռանում վավերականությունից: Հիշենք Վուլֆի խոսքերը՝ ավար նրանք հոյակապ մարդիկ են, որոնց մասին չի կարելի չգրել: Մաթևոսյանի պատասխանը նման է, թերևս ոչ նույնը. «Ինձ համար յուրաքանչյուր իրական մարդ ավելի թանկ է, քան բոլոր տեսակի վերացարկումները, որովհետև վերացարկումներից են գոյանում գումարտակները, այսքան մարդ է զոհվել: Յուրաքանչյուր իրական մարդ դարերի աշխատանք է, հազար տարվա գոյացություն, ծնակուտցի ցանկացած մարդու մեջ չեքսպիրյան ողբերգություն կա, չիլլերյան ճախրանք, տոլստոյական մաքրություն, էլ ինչու՞ պիտի մարդ հորինեմ, կյանք հորինեմ: Ես իմ երկրի լուսանկարիչն եմ, վավերագրողն եմ, և ինձ լիովին բավարարում է եղած կյանքը» («Ես ես եմ», էջ 371): Կյանքի փաստական ճշմարտությունը հավատարիմ լինելու այս սկզբունքը մի ամբողջ գեղագիտական դավանանք է, որ հիշեցնում է Պարույր Սևակին.

Թեյնիկն է երգում ինչ-որ եղանակ,

Որ Բեթհովենին պատիվ կբերեր...

Անշուշտ, ոչ Վուլֆի, ոչ էլ Մաթևոսյանի պարագայում լուսանկարչությունը կամ կյանքին հավատարիմ լինելը չպետք է բառացի հասկանալ, թեև իր նմանատիպ ըմբռնումներում Մաթևոսյանը երբեմն նվազեցնում է արվեստագետի կազմակերպիչ դերը. հիշենք կավի և քանդակագործի օրինակը, ըստ որի կավն է թելադրում քանդակագործին, թե իրենից ինչ կարելի է սարքել: Բայց եթե ծայրահեղությունները հաշվի չառնենք, ապա այս դավանանքի իմաստն այն է, որ կյանքի ու բնության մեջ կա ամեն ինչ, արվեստագետը միայն հայտնագործում է: Օգյուստ Ռոդենն ասում էր, որ արվեստագետը չի ստեղծում, նա միայն հայտնաբերում է բնության մեջ եղածը: Սա, իհարկե, առաջին

հերթին վերաբերում է ռեալիստ հեղինակներին, որոնք փորձում են ըստ ամենայնի հավատարիմ մնալ կյանքի ճշմարտությունը:

Կա ստեղծագործական մի հատկանիշ ևս, որ մոտեցնում է Մաթևոսյանին Վուլֆի ստեղծագործությունը: Երկու գրողներն էլ ունեն ստեղծագործական մի անտրոհելի աշխարհ: Վուլֆի համար դա Տունն է մեծատառով, Մաթևոսյանի համար Ծմակուտը: Տունը Վուլֆի համար ոչ միայն և ոչ թե իր ծննդավայր էչվիլ գյուղաքաղաքն է, այլ ամբողջ Ամերիկան, որի տուն լինելու գաղափարն առավել սաստկանում է Ամերիկայից բացակայելու դեպքում: Զուգահեռը Մաթևոսյանի մոտ Ահնիձորից արստրահված Ծմակուտի գեղարվեստական միջավայրն է, որի բնակիչները Մաթևոսյանի կամքով աստիճանաբար ավելանում են՝ երևան հանելով խնամիական, դրացիական ու բարեկամական նորանոր կապեր ու պարզապես մարդկային ավելի խոր ու բարդ հարաբերություններ: Մաթևոսյանը գրում է. «Ես ուզում եմ կրկնել իմ փորձը գրականության մեջ՝ հիմնել իմ գյուղը, և վստահ եմ, որ հաջողելու եմ: Երբ ես եկա՝ Ահնիձորը կար, Ծմակուտը չկար: Ծմակուտն իրական Ահնիձորի և իմ սիրո միությունն է: Ծմակուտը լինելիության մեջ է, քանի ես կամ՝ Ծմակուտը փոփոխվելու, մեծանալու, բազմամարդ է դառնալու: Ծմակուտը իմ սերն է, իմ վերաբերմունքը, իմ տազնապը մարդու համար: Ծմակուտը ես եմ» (« Ես ես եմ», էջ 271):

Ամեն ինչից երևում է, որ կյանքի վերջին տարում կամ օրերին Վուլֆի ստեղծագործական կյանքում նոր փուլ էր սկսվելու: Գերմանիայում ականատես լինելով ֆաշիզմի ծավալմանը, տեսածի ու ապրածի ազդեցության տակ, Վուլֆը որոշում է, որ ինքն այլևս հինը լինել չի կարող: «Դեպի տուն վերադարձ չկա» վեպի հերոս Զորջ Ուեբերը խմբագրին գրած բավականաչափ երկար նամակում, որտեղ նա շարադրում է իր գեղագիտական դավանանքը և իր հայացքների փոփոխությունը, հայտարարում է, թե դեպի տուն վերադարձ չկա: Այդ հայտարարությունը նա հրաժարվում էր իր քնարական արձակից, հիշողությունների բռնից: Իր հերոսի մասին խոսելով՝ Վուլֆն ասում է, որ վերադարձ չլինելու արտահայտության մեջ նա հասկանում էր՝ «Ձկա

վերադարձ ընտանիք, մանկություն, վերադարձ չկա դեպի ու-
մանտիկական սեր... չկա վերադարձ իրերի Հին դասավորու-
թյանը, որ մի ժամանակ հավերժական էին թվում, որն իրակա-
նում հավերժորեն փոխվում է, չկա վերադարձ դեպի անցյալի ու
Հիշողությունների ապաստարանը»¹: Վուլֆի վերահաս մահը
թույլ չտվեց իր ծրագիրը իրագործել:

Մաթևոսյանն իր կյանքի ընթացքում երբեք չհրաժարվեց
Ծմակուտից, բայց որոշակի Հիասթափություն առկա է նաև նրա
մոտ՝ «Տերը» վիպակում, հարցազրույցներում: Նախկին Ծմա-
կուտը փոխվել էր, փոխվել էին արժեքները, և դա իր հերթին
փոխում էր գրողի վերաբերմունքը. «Մենք այդ գեղջկությունը
կորցրինք, Հիմա հողի մարդը ձեռքերը քամակին դրած՝ նայում
է, թե ոնց է մեքենան իր գործը անում, Հիմա հա՛ց ենք նետում
աղբանոցները: Հա՛ց» («Ես ես եմ», էջ 370): Քաղաքակրթու-
թյունը, տեխնիկան փոխել են կյանքի ու նաև մարդու որակը, և
գրողները դա ցավով են արձանագրում: Մաթևոսյանը հրապա-
րակայնորեն չհրաժարվեց Ծմակուտից, արձանագրեց փոփո-
խությունը և... լռեց մեկ տասնամյակից ավելի՝ բավարարվելով
հարցազրույցներով:

Առանձնահատուկ է երկու գրողների ժառանգական կապը
իրենց մայրերի հետ: Երկուսի մոտ էլ ակնհայտ է մայրական
գեների ժառանգական փոխանցումը, կապվածությունը մոր
հետ, մայրական հատկանիշների գնահատությունը: Ուշադրու-
թյան արժանի է թե՛ Վուլֆի, թե՛ Մաթևոսյանի մայրերի երկակի
ու հակասական վերաբերմունքը գրողական արվեստի նկատ-
մամբ: «Աչնան արև» վիպակում Աղունը մեկ հպարտությամբ
նշում է, որ իր Արմենակ որդին լավ արեց, որ «գրողական ջիղը
զարգացրեց», որ նա ժուռանալիստների միությունն անդամ է,
իսկ այդ միությունը մեկն է Հայաստանում, մի ուրիշ դեպքում
ափսոսանք է հայտնում, թե ինչու զավակը չգնաց անասնաբու-
ժական, կգար գյուղում կարգին պաշտոն կստանար: Հե-
տաքրորդական է, որ Վուլֆի մայրն էլ առանձնապես բարձր

¹ Томас Вульф, Домой возврата нет, стр. 648:

կարծիքի չէր որդու գործի մասին և իսկի դա գործ էլ չէր համարում: Միսիս Վուլֆը գտնում էր, որ եթե ուրիշները պիտի աշխատեն վերնաշապիկ գնելու համար, ապա Թոմի բախտը բերել է, նա վերնաշապիկով է ծնվել: Նրա համար շատ զարմանալի էր, որ Թոմն իրեն համարում է աշխատավոր, և անգամ այդ աշխատանքը ֆիզիկական բնույթ ունի, մարդը գիշեր-ցերեկ տանջվում է, գրում ու ջնջում է: Ութսունին մոտ հասակում ևս լինելով աշխույժ ու գործունյա, որ քչերին է բնորոշ, Վուլֆի մայրը նաև շատ գործնական էր ու նպատակասլաց, և նրան թվում էր, թե գրելը անպարարության նման մի բան է, գրողները զոռ են տալիս երեակայությանը, և քանի դեռ դրա համար վճարում են, ուրեմն անհրաժեշտ է որքան հնարավոր է շատ փող աշխատել: Խնդիրը այստեղ ամենևին էլ այն չէր, որ Վուլֆը համաձայն չէր (բնականաբար) մոր հետ, այլև ավելի շատ այն, որ նա, թեկուզ հումորով, թեկուզ չհամաձայնելով մոր հետ, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ էր համարում հրապարակել նրա կարծիքը, որը հեշտությամբ կարող էր չընթանալ:

Ավելի հետաքրքրականը Վուլֆի ընկերոջ՝ Ջոն Թերրիի տպավորություններն են Վուլֆի մոր, ինչպես նաև մոր ու որդու հարաբերությունների, նրանց նմանությունների և տարբերությունների մասին: Թե՛ մայրը, թե՛ որդին սիրում էին հանգամանորեն ուսումնասիրել նրան, ում հետ ծանոթանում էին: Նրանք ոչ թե նայում էին, այլ ուսումնասիրում: Երկուսն էլ լի էին անսահման էներգիայով, սիրում էին անվերջ աշխատել: Նրանք այնքան շատ էներգիա ունեին, որ դա թվում էր պայթույնավտանգ: Նկատելով արտաքինի և բնավորության ինչ-ինչ տարբերություններ՝ Ջ. Թերրին գրում է. «Այնուամենայնիվ, ինչ-որ բանում մայր ու տղա շատ նման էին: Երկուսի մեջ էլ ապրում էր գործելու մշտական պատրաստակամությունը: Երկուսն էլ բացարձակապես համոզված էին, որ ընդունակ են հասնելու այն ամենին, ինչ որ կցանկանային»¹: Երկուսն էլ բարձր կարծիքի էին իրենց մասին և

¹ *Жизнь творчества*, стр.363.

մտածում էին, որ կյանքից պետք է վերցնել այն ամենը, ինչ նա ընդունակ է տալու: Մասնավորապես մոր մասին հուշագիրը նկատում է, որ նա այնքան ինքնավստահ էր, որ նրան որևէ բանում օգնել պարզապես անհնար էր: Թերին տիկին Վուլֆի մտածողությունը բնորոշ մի օրինակ է բերում: Տիկինը գտնում էր, որ փետրվար ամսին երեք նշանավոր ամերիկացիներ են ծնվել. 12-ին՝ Աբրահամ Լինքոլնը, 16-ին՝ ինքը՝ Ջուլիա Վուլֆը և 22-ին՝ Ջորջ Վաշինգտոնը: Ի տարբերություն որդու, որ առավելապես գնահատում էր հոգևոր արժեքները՝ մայրը գերադասում էր փողն ու իշխանությունը, ինքը ևս ձգտում էր հարստության և ջանք էր խնայում դրա համար: Մայր ու որդի նման էին խոսքառատությունը: Թոմաս Վուլֆի մասին գրող գրականագետներն ու հուշագիրները տարբեր առիթներով չեչտում էին, թե ինչքան շատ բառ էր օգտագործում գրողը (նա օրական գրում էր հինգ հազար բառ): Հեմինգուեյը, նկատի ունենալով Վուլֆի խոսքի անկասելի հեղեղը (և՛ բանավոր, որ զգացմունքայնության նշան էր, և՛ գրավոր, որ արդեն ստեղծագործական առանձնահատկություն էր), իր «Աֆրիկայի կանաչ բլուրները» երկում երգիծանքով գրում է. «Ես մտածում եմ, որ եթե Թոմաս Վուլֆին աքսորեին Սիբիր, այդ նրան գրող կդարձներ, դա այնպիսի ցնցում կլիներ նրա համար, ինչն անհրաժեշտ է, որպեսզի նա ազատվի բառերի անսահման հեղեղից և յուրացնի համամասնության զգացումը» (“Жажда творчества”, էջ 15): Խոսքառատությամբ աչքի էր ընկնում Վուլֆի մայրը: Հուշագիրը, որը Թոմասի հրավերով գնում է նրանց տուն՝ մոր այցելության առթիվ, գրում է, թե ինչպես մայրը հյուրին բավականաչափ ուսումնասիրելուց հետո սեղանի շուրջ դառնում է ոչ միայն հյուրասեր, այլև՝ շատախոս: «Միսիս Վուլֆի հիշողության փականները բացվեցին: Նա պատմում էր մեզ մեկը մյուսի հետևից անընդհատ նոր պատմություններ էչվիլի և իր մասին: Ինչ-որ բան այդ ամենից ինձ հայտնի էր արդեն Թոմասի ստեղծագործություններից» (նույն տեղում, էջ 361):

Թերևս ավելի ժլատ են տեղեկությունները Հրանտ Մաթևոսյանի և նրա մոր բնավորությունների նմանության կամ տարբե-

րության մասին: Հավանաբար նոր պետք է գրվի այդ մասին: Բարեբախտաբար ամենաթանկագին տեղեկությունները, թեև չատ համառոտ, հաղորդում է ինքը՝ Մաթևոսյանը: Թղթակցի այն հարցին, թե Մաթևոսյանը ումից է ժառանգել գրողի իր տաղանդը, հո՞ր, թե՞ մոր կողմից, գրողը աներկբա պատասխանում է. «Մորս կողմից: Սովորական զեպքերն այնպես էր տեսնում, այնպես էր պատմում... Շատ սիրուն մի երկու պատկեր հիշում եմ: Ավետիք պապի մեծ ընտանիքը հավաքվում էր՝ հարսները և տալերը: Մենք՝ երեխեքով, ներկա էինք լինում և լսում գյուղի ամբողջ թատերացված կյանքը հարսների կատարմամբ: Ամբողջ գյուղի տնազն անում, ամբողջ գյուղը ներկայացնում էին: Շարժումներից բոլորը ճանաչվում էին: Եվ հենց այդտեղ ստեղծվում էր դրաման, կոմեդիան:... Լեզուն կանայք են ստեղծում: Հիշենք Պուչկինին, իր լեզուն իր դայակն է ստեղծել»:

Ասվածի տարբեր առիթներով կրկնությունը հաստատում է ճշմարտությունը: Մաթևոսյանը պատմում է, որ իրենց տանը ոչ միայն գրի և գրականության, այլև բառի նկատմամբ իսկական պաշտամունք գոյություն ուներ, որ սկիզբ էր առնում մորից: Մայրը զգում էր, որ գրի և գրականության շնորհիվ կարելի է զավակներին դուրս բերել խավարից, հասցնել հաջողության, որի հնարավորությունը ժամանակին չի տրվել իրեն: «Նա նաև հիանալի պատմել գիտեր, - հիշում է Մաթևոսյանը, - ոչ միայն պատմում էր, այլև ամբողջ բեմականացումներ էր խաղում... Ես երբեմն բացահայտորեն զգում եմ իմ գրածներում մորս հնչերանգը, նույնիսկ նրա խոսքի ուրիշներ, որից եթե չեղվում եմ, ուրեմն ինչ-որ բան այնպես չեմ գրել» (նույն տեղում, էջ 288): Սրանով ամեն ինչ ասված է:

Կարծում ենք, որ հենց մորը պատկերող գեղարվեստական ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությամբ էլ կարելի է ավելի առարկայական ու տեսանելի դարձնել այս գրողների կերպավորման ինչ-ինչ առանձնահատկությունների նմանությունը: Զուգադրությունը կարելի է կատարել Թոմաս Վուլֆի «Երկրի ոստայնը» փոքրիկ վիպակի և Մաթևոսյանի «Աչնան արև», մասամբ «Ծառերը» վիպակների միջև: Պետք է

հաշվի առնել այն հանգամանքը, որ վերոնշյալ վիպակի վրա քչերն են ուշադրություն դարձնում, որովհետև Վուլֆի մասին գրողները առավելապես կենտրոնանում են նրան հռչակ բերած հիմնական գործերի («Նայիր տանը քո, հրեշտակ», «Ժամանակի և զետի մասին», «Դեպի տուն վերադարձ չկա») վրա, մինչդեռ գոնե մեզ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից «Երկրի ոստայնը» վիպակը լուրջ արժեք ունի: Այդ գործը շատ բարձր է գնահատում Պերկինսը. «Նա ունի մի վիպակ՝ «Երկրի ոստայնը», ոչ հասարակ, իր տեսակի մեջ կատարյալ: Հիշում եմ, որ ինչոր ասացի նրան. «Այստեղ չի կարելի փոխել ոչ մի բառ» (*“Жажда творчества”*, էջ 376): Դարձյալ ինքնակենսագրական բնույթի այդ վիպակը լրացնում է Վուլֆի ստեղծագործությունը, ամբողջացնում այն:

Թե՛ «Երկրի ոստայնը», թե՛ «Աչնան արևը» վիպակներում մայրն ընկալվում է իբրև երկրի հիմք, հաստատուն մի մեծություն, որի վրա հենվում է կյանքը: Վուլֆի վիպակի հայերեն թարգմանության երկրորդ տպագրության մի քանի տողանոց ծանոթագրության մեջ չեչտը դրված է բոլորովին ուրիշ հարցերի վրա, այն է՝ «Ամերիկացի գեղջկուհու մենախոսություն-պատմության գրեթե առասպելաբանական կառույցը ներառում է գոյության ողջ խոռվքն ու տազնապը»¹: Այսինքն՝ վիպակի ծանրության կենտրոնն այս չեչտադրությամբ մորից տեղափոխվել է դեպի գոյի ավելի համապարփակ տիրույթ, որը դարձյալ ճիշտ է, որովհետև վիպակում մայրը, եթե կարելի է ասել, ոչ միայն նպատակ է, այլ նաև միջոց՝ գոյի խնդիրների արծարծման համար: Բայց մի՞թե նույնը չի կարելի ասել նաև «Աչնան արև» վիպակի մասին:

Երկու վիպակներում էլ մայրը գնում է որդու մոտ: Վուլֆի վիպակում արդեն գնացել է, Մաթևոսյանի վիպակում՝ պատրաստվում է գնալու: Երկու դեպքում էլ կանայք վախ ունեն քաղաքից: Էլայզան որդուն ասում է. «Գյուղ տեղը կյանքում չես

¹ Հինգ վիպակ, Երևան, 1991, «Ապոլոն» հրատ., էջ 285:

կորչի, էնքան որ մի նշան ունենամ, հա, տղաս, ճիշտ եմ ասում... Դու էլ հենց էստե՞ղ պիտի ապրեիր: Ոնց էլ գտել ես»: «Աչնան արևի» կինովիպակ դարձրած տարբերակում, երբ Սիմոնն Աղունին գյուղ է տանում, ճանապարհին՝ կայարանում, Աղունն առաջարկում է մնալ այդտեղ, աշխատել ու ապրել և հանկարծ հայտնաբերում է, որ Սիմոնը «չորացել մնացել էր, նա չէր սագում այդ քաղաքին և վախենում էր այդ քաղաքից»:

Երկու վիպակներում էլ մայրերն աչքի են ընկնում ինքնավստահությամբ, սեփական իրավացիությունից համոզմունքով: Սերոյին հանդիմանելով՝ Աղունն ասում է. «Հասկացողն իհարկե մենակ ես եմ: Աստված որ մի քանի անհասկացող է ստեղծում՝ կողքներին մի հատ էլ հասկացող է ստեղծում, որ անհասկացողներին գելը չուտի»: Անգրագետ Աղունը վստահ է իր բնական խելքի համար և իր անգրագիտությունը ուրիշների գրագիտությունից բարձր է դասում. «Ե՞ս չգիտեմ: Ես բանաստեղծ եմ: Ես մի գյուղի չափ խոսք ու տրամաբանություն ունեմ, ես Վանքերի ցեղից եմ»: Սրան հետևում է վիպակի այն հատվածը, երբ Աղունը հայտարարում է, թե ինքը թուլթակ չի, որ ուրիշի գրածներն արտասանի:

«Երկրի ոստայնը» վիպակում ևս էլայդան իր անգրագիտությունը բարձր է դասում ուսումնականների իմացածից (ի դեպ, իրական միսիս Վուլֆը ուսուցչուհի է եղել, հետո էլ աչքի է ընկել ձեռներեցություն, բայց վիպակում հանդես է գալիս իբրև անգրագետ գեղջկուհի, որով ըստ էության կերպարը դառնում է ընդհանրական այն միջավայրի համար, որից սերում է հերոսուհին: Այսինքն՝ Վուլֆի ինքնակենսագրականությունը ևս պայմանական է, ոչ թե սեփական կյանքի ուղղակի պատճենում): Ահա թե ինչ է ասում էլայդան. «Որդի՛ս, իմ հիշածները քո գրքերի մեջ էլ չկան: Էդ ո՞վ պիտի գրեր: Բան չեմ ասում, փորձել են գրել, պատմել եղած-չեղած պատերազմներից ու կռիվներից, բայց, սուրբ Աստվածածին, իրենք ինչ գիտեն, թե ոնց է եղել, ախր չկային, որ տեսներին: Գրում են, կարծես վաղուց է եղել, հեռու-հեռու աշխարհներում, բայց ի՞նչ իմանան, որ էդ ժամանակ քամի էր փչում, արևի փայլ կար, ծխի հոտը բռնել էր բա-

կը...»։ Հարեանցի նկատենք, որ մոր ինքնավստահության հաստատումից առավել այս հատվածում երևան է գալիս նաև իրականությունը հավատարիմ մնալու Վուլֆի գեղագիտությունը, որը լրացնում է այս առումով արդեն ասվածը։ Վերադառնանք էլայդային։ Իր հիշողությամբ հպարտ՝ նա ասում է որդուն. «Ես հինգ տարեկան աղջիկ էի էդ ժամանակ, ինչ եղել – չի եղել, հիշում եմ, դրանից առաջ եղածն էլ եմ հիշում, ու միտքս են բաներ, որ դու չես էլ լսել, տղաս, չնայած մեր միջի ուսումնականը դու ես»։ Ի դեպ, «Դեպի տուն վերադարձ չկա» վեպում իր խմբագրին հղած նամակում հեղինակին մարմնավորող Զորջ Ուեբերը խոստովանում է. «Ես խճճվել եմ հսկայական ոստայնի մեջ, ինչը ինձ ժառանգություն է հասել հիշողությունների անսպառ պաշարից, և այդ անսովոր հիշողության կարողությունը, որ գալիս է մայրական կողմի նախնիներից (ընդգծումը մերն է– Ժ.Ք.), միլիոնավոր կենդանի թելերով ինձ կապում է անցյալի հետ, ոչ միայն իմ, այլև իմ հարազատ եղբոր՝ անցյալի հետ»¹։

Հատկանշական է, որ երկու վիպակներում էլ մայրերը համոզված են, որ որդիների գրողական ընդունակություններն իրենցից, նվազագույն դեպքում՝ իրենց տոհմից է անցել։ Էլայդան կասկած չունի, որ իր հորական պապի խելքը ժառանգել է որդին։ «Ու որ չիտակ խոսենք, – ասում է նա, – իմ պապ Բիլ Փիթլանդը բոլորի կարծիքով էլ գլխով մարդ էր։ Իմացած լինես, տղա՛ս, որ քո շնորհքը պապիդ կողմից է գալիս։ Նա որ կրթություն ունենար, չատ առաջ կգնար։ Կյանքում մի տող չէր կարդացել, բայց ամեն ինչից խելքը հասնում էր»։ Մաթևոսյանի «Աչնան արևին» ծանոթ ամեն ոք կարող է պնդել, որ այս խոսքերը բազում տարբերակներով ասում է Ադունը իր հայր Իշխանի խելքի մասին, բայց որդու գրողական շնորհքի ակունքները այդքան հեռու չի փնտրում։ «Ախպորդ բոլոր գրածները իմ պատմածներն են, պրոֆեսոր Սերո։ Ախպերդ ասում է ինչ որ իմ պատմածն է՝ գովում են, ինչ որ ինքն է ավելացնում՝ չեն գո-

¹ Томас Вульф, Домой возврата нет, ст. 680.

վում»։ Սա խոստովանում է նաև Մաթևոսյանը։

Մտածողության ու վարքագծի բազմաթիվ նմանություններ կարելի է ցույց տալ էլայզայի ու Ադունի կերպարների միջև։ Տարբեր են ազգային բնավորությունները, ավանդույթները, ընտանեկան կապերի ամրությունը, կնոջ և տղամարդու կարգավիճակն ընտանիքում և այլն։ Բայց, ըստ երևույթին, այդ տարբերությունները կազմում են մարդկային գոյության երկրորդ շերտը, որն առաջանում է քաղաքակրթությունների զարգացման ճանապարհին և ժողովուրդներին հեռացնում իրենց կեցության նախնական վիճակից։ Եվ որքան էլ տարբեր են հայի ու ամերիկացու ընտանեկան ավանդույթները, միևնույնն է, երկուսի (գուցե բոլորի) համար էլ ընտանեկան օջախի ստեղծողը կինն է, որ իր ընտանեկան բույնը հյուսում է ոչ այնքան և ոչ միայն սեփական ձեռքերով, այլև ամուսնու ձեռքերով, բայց իր հղացումով ու նպատակադրումով։ «Երկրի ոստայնը» վիպակի հերոսուհին սեփական ունեցվածքն ու տունը իր անձնական ջանքերի արդյունք է համարում. «...որ հորդ կինը չղառնայի, իր օրում մի սեփական չփի էլ չէր ունենա»։ Այս հայտարարությունը վիպակում նախորդում ու հաջորդում են դրվագներ, երբ հերոսուհին հիշում է, թե ինչպես էր ինքը ամուսնուն սովորեցնում պարտք չտալ ուրիշներին, քանի որ նա ընտանիք ունի և պատասխանատվություն է կրում ընտանիքի համար, իսկ պարտքը կարող են ուշացնել կամ ընդհանրապես չվերադարձնել. «էլ մարդու փող չտաս, ոչ էլ պարտքով տուր, ամուսնացած մարդ ես, ընտանիք, երեխեք ունես ու մենակ նրանց ես պարտական, ուրիշ ոչ ոքի»։ Կինը բացում է ամուսնու աչքերը։ Օջախի և ապրուստի ստեղծմանը նպաստում է կնոջ աշխատասիրությունը և ստեղծելու կարողությունը։ Էլայզան աշխատասեր է, նա հողից բարիք է ստեղծում, նրա մասին մեկն ասում է. «Մեջդ հողի ուժ կա, քո պես կին հեշ չեմ տեսել։ -Ու ճիշտ էր ասում, տղաս, ձեռքս չկա՞ծ՝ հողը բարով էր լցվում։ Մի մատ երեխա էի, ծառ էի տնկում, պոմիդոր, տեսակ-տեսակ ծաղիկներ, մատներս հողն էի խրում, ու հասկս ծլում էր»։ Հեղինակային միտքը կնոջ մասին դարձյալ արտահայտվում է մոր խոսքերի միջոցով. «Քո մայրը,

տղա՛ս, հողի ուժ ուներ մեջը: ... Իմ քաջածին ոչ մի ուրիշ կնիկ չէր գիմանա, հորդ հայհոյանքն ու ծաղրն էլ վրայից»:

Թերևս ոչ բառացիորեն նույն արտահայտություններով ու հիշողությունների նույն ընթացքով, բայց նույն կերպ է պատմում Աղունն իր ճակատագրի մասին: Միմոնն այդպես էլ մինչև վերջ չէր համարձակվի իր բաղմանդամ ընտանիքից (որ խցկված էր մի սենյակում) գատվել (այսինքն՝ էլայգայի խոսքերով՝ սեփական մի չոփ էլ չէր ունենա), եթե Աղունը չհամառեր.«Տուն ենք սարքում:– Ինչո՞վ ես սարքում: – Էս ձեռքերովս:– Գնա սարքիր, – Միմոնը նրան հրեց ու դուրս եկավ՝ ինքը դարձյալ կտրեց նրա ճանապարհը.– Տուն ենք սարքում: –Միմոնը ծնկով մի կողմ հրեց նրան ու անցավ, նա դարձյալ վազեց ու ծնկեց նրա դեմ: – Տու՛ն ենք սարքում: –Չեմ սարքում: –Տու՛ն ենք սարքու՛մ, – աղաղակեց ինքը: Միմոնը բարձրացրեց ուրազը, և այդ ժամանակ ինքը ծղրտաց նրա երեսն ի վեր. –էլ բավական է...»: Եվ ուրազի հաճախակի հարվածներին, ծեծուջարդին ու հայհոյանքներին զուգահեռ բարձրացել է Աղունի չեն օջախը: Տառապանքի գնով, բայց նպատակային, հետևողական: «Հողի տակ հանգիստ չունենա քո պապ Իշխանը, աշխարհքը լիքը տղա՛ գնա, Աղունիկ, Միմոնից մարդ սարքիր, գոմից տուն սարքիր, Արմենակից Արմենակ սարքիր... Սարքիր, սարքիր, հետո էլ արդեն ոչ առողջություն կա, ոչ էլ խնդալու սիրտ: Ուրիշները պալատից պալատ գնան, ինձ համար աստված Ծմակուտն էր սահմանել ու Ծմակուտ՝ Միմոնին» ,– մորմոքով հիշում է Աղունը: Աղունին կարծես ձայնակցում է «Երկրի ոստայնը» վիպակի էլայգան.«Աստված ջան , ինչեր եմ քաշել, ինչեր, հիմի էլ ողջ–առողջ կողքդ նստած գրույց եմ անում: – Իմ քաջածին ոչ մի ուրիշ կնիկ չէր գիմանա, հորդ հայհոյանքն ու ծաղրն էլ վրայից»:

Այս երկու հերոսուհիները լրացնում են միմյանց, նրանք տարբեր են իրենց խառնվածքով ու ազգային հոգեբանությամբ, բայց իրենց կյանքի պատմությունն անելիս գրեթե կարող են չարունակել մեկը մյուսին:

Երկու կանանց ամուսիններն էլ, մեկը չատ, մյուսը՝ քիչ, դավաճանում են իրենց կանանց: Աղունի բացակայության օրերին, երբ վերջինս գտնվում էր սարում, Միմոնը ջերմանում է Սոնայի

սիրով, և Սոնայից հետո Աղունը թվում է ոչ միայն կոպիտ ու լեզվանի, այլև մինչև անգամ նրա եփած ճաշերն են անհամ ու անալի թվում: Իսկ պարոն Գանտն այս առումով ավելի հարուստ կենսագրություն ունի: Նա երեք կին է ունեցել մինչև էլայզան և վերջինիս հետ ամուսնանալուց հետո էլ նրա այդ վարքագիծը չարունակվում է: Որդու հետ զրուցի ժամանակ էլայզան հիշում է. «Գոփ պես մեկ էս կնկա հետ էր ընկնում, մեկ՝ մյուս, վերջում էլ ինքն իր արածից ամաչում էր ու գազան կտրում»: Այս պատմությունների չարունակությունն տարբերակները ծանոթ են: Բնականաբար էլայզան փորձում է չհանդուրժել դավաճանությունը. «Ջահել էի, տղաս, հպարտ, որ էսպես խոսեց (նախկին կնոջը պաշտպանեց – Ժ.Ք.), շատ նեղացա, վեր կացա, կանգնեցի դռանը, ուզում էի հենց էդ օրը թողնեմ գնամ տնից, բայց արդեն երեխով էի, ու անձրև էր եկել, վարդ ու շուշան անուշ հոտ էին գցել, ցախկեռասը կամացուկ բուրում էր, խաղողը հասնում էր, մութն ընկել էր, ու մարդիկ դռներին կանգնած, զրույց էին անում, ու ես տեղ չունեի գնալու»: Աղունի պարագայում մի փոքր այլ է. պատերազմից հետո տղամարդու պակաս տարին գյուղը բարոյականության հարցերին մատների արանքով էր նայում, և Աղունի ագրեսիվությունը նպատակին չի հասնում: «Կարտոլի բերքահավաքին Աղունը Սոնային ուղեցել էր ծեծի՝ լաչառ Շուշանը բահն առած վրա էր քչել. «Այ ախչի, է՜յ...գլուխդ աշխատու՞մ է, թե չէ: Հիտլերի դեմ մերոնք որ զոհվեցին՝ մենակ մեզ համար չզոհվեցին, ու ձերոնք էլ որ էդպես ողջ-առողջ եկել են՝ մենակ ձեզ համար չեն եկել, է՜յ...»: Սակայն տնից հեռանալու ցանկությունն ու ապաստան գտնելու անհնարինությունը եղել է նաև Աղունի մոտ, բայց ոչ Սիմոնի սիրունու պատճառով, թեև այդ դեպքը Աղունը երբեք չի մոռանում: Ծեծից, անեծքից ու հայհոյանքից հետո երիտասարդ ու հուսահատ կնոջը սկեսուրը տնից դուրս է անում, բայց չարունակությունը լուռացուն բնորոշ ձևով է վերջանում. «Եվ պառավը փետրվար ձմռանը թևից բռնեց ու դուրս չպրտեց: Եվ չունն էլ ետևից քսի էր տալիս: Հորաքույր Մանուշակն ասաց իր դռնից. «էդ ու՞ր ես գնում, ախչի»: «Գնում եմ ինձ ջուրը գցեմ»:

«Զրերը սառած են, թող վարարեն, կգնաս»:

Կարծում ենք՝ բերված օրինակները բավական են որոշակի եզրակացությունների հանգելու համար, թեև կան նմանությունները հաստատող այլ օրինակներ ևս: Եթե չընթացենք ուղղակի կամ միջնորդավորված ազդեցությունը թեկուզ այն պարզ ու հասարակ պատճառով, որ ամենաթույլ գրողն անգամ կխուսափեր ականառու նմանություններից՝ իրեն չմատնելու համար, և արդեն քննարկվել է ազդեցության հնարավորության հարցը, մնում է այս առնչությունների այլ պատճառներ որոնել: Դարաչըջանով և աշխարհագրական միջավայրով տարբեր երևույթների, տվյալ դեպքում՝ գրական փաստերի նմանությունը դեռևս 19-րդ դարում մարդաբանական դպրոցը ի դեմս Թեյլորի, բացատրում էր մարդկության զարգացման նույն պատմական փուլերով, բայց այստեղ այդ փաստարկը հազիվ թե օգնի, քանի որ խոսքը չի վերաբերում քաղաքակրթության զարգացման տարբեր աստիճաններին: Վուլֆի և Մաթևոսյանի դեպքում գործ ունենք քաղաքակրթական նույն դարաչըջանի երևույթների հետ, և երկու վիպակների գրական միջավայրի տարբերությունը ոչ թե քաղաքակրթական է, այլ սոցիալ - քաղաքական, ուստի՝ պատմական իմաստով ընթացքի կրկնության խնդիր չկա:

Անշուշտ, կարևոր է նաև տիեզերքի միասնականության գաղափարը: Ամբողջ տիեզերքում, մեծ ու փոքր մասշտաբով, գործում են նույն օրինաչափությունները՝ հաստատելով մարդկության և առհասարակ երևույթների միասնականությունը:

Թերևս ավելի հավանականը մոր արքետիպի նույնականությունն է երկու գրողների համար: Պատճառները հասնում են մինչև աստվաճաչյան լեգենդը, մինչև մայրիչխանության հետքերը: Ըստ Աստվածաչնչի՝ Եվան է ուտում արգելված պտուղը, ճանաչում գաղտնիքը և ճանաչել տալիս Ադամին: Ահա թե ինչու կնոջ միտքն ավելի բաց է աշխարհի դրության, կեցության օրենքների հանդեպ, նա ավելի աչքաբաց է և ամուսնուն կյանքի ծովում լողալ է սովորեցնում: Ուստի ամենևին էլ պատահական չէ, որ էլայդան ամուսնուն հորդորում է պարտք չտալ ուրիշներին, իսկ Ադունը հետ է բերում այն փողերը, որ պարտք էին

Սիմոնին, ու նա չէր կարողանում ստանալ: Այսինքն՝ երկու կանայք էլ, ինչպես օջախի պահապան հրեշտակներ, ընտանիքի չուրջն են կենտրոնացնում ամուսինների վաստակը: Բնազդորեն, գենետիկ ճանապարհով, գիտակցությամբ, թե անգիտակցորեն, նրանք նույն դերն են կատարում, ինչ բնությունը նախապես սահմանել է նրանց համար:

Մոր արքետիպի գաղափարը կարող է լայն հնարավորություններ տալ հոգեվերլուծաբանին՝ հետաքրքրական վերլուծությունների համար: Երկու վիպակի հիմքում էլ մոր ու որդու հարաբերություններն են, կամ, ավելի ճիշտ, մայրերի հիշողությունները, որովհետև որդին կամ որդիները կրավորական, աննշմարելի դեր ունեն (Արմենակը բացակա է վիպակում, Սերոն չատ նպատակամետ վարքագիծ ունի, իսկ «Երկրի ոստայնը» վիպակում որդին հազվադեպ հարցերով ընթացք է տալիս մոր հիշողություններին): Այսինքն՝ վիպակների հիմքում մոր գործողությունները կամ հիշողություններն են:

Ամենակին էլ չպետք է մտածել, թե մայրերի պարծենկոտությունը, թե իրենք են իրենց որդիներին, ինչպես Աղունը կասեր, «գրողական ջիդ» փոխանցել, ժպիտ հարուցելու կամ զավեշտի համար է: Կ.Գ. Յունգը իր «Անգիտակցականի հոգեբանությունը» աշխատության մեջ «կոլեկտիվ անգիտակցության արքետիպը» գլխում գրում է, որ դեռևս մարդու էմբրիոնային վիճակում նրա վրա, բնականաբար, մոր օրգանիզմի միջոցով, իբրև մաքուր կենսաբանական, բնական երևույթ, ազդում է այնկողմնային՝ տրանսցենդենտալ ֆունկցիան, ձևավորում մարդու էության միջուկը: «Տրանսցենդենտալ ֆունկցիան գործում է ոչ աննպատակ, այլ տանում է դեպի մարդու էության միջուկը»¹, - գրում է Յունգը: Այս գործառույթի էությունը, ինչպես գրում է գիտնականը, անհատականության ձևավորումն է բոլոր ասպեկտներով: Նույն աշխատության մի այլ՝ «Анима и анимус» գլխում Յունգը

¹ Карл Густав Юнг, Психология бессознательного, Москва, „Реабилитация,, 2004, с.115.

մանրամասն անդրադառնում է կանացի սկզբի առկայությունը տղամարդու մեջ, որն արտահայտվում է հատկապես մոր հետ ունեցած կապի մեջ, ինչը չատ ժողովուրդների մոտ հատուկ ծեսերով կտրում են տղամարդու հասունություն չըջանում: Հետո այդ կապը նոր դրսևորում է ստանում ամուսնությունից հետո կնոջից ունեցած կախվածության մեջ (քնքշության, սենտիմենտալիզմի, կնոջ մեջ մայրական գուրգուրանքի փնտրտուք և այլն): Ահա կանացի սկիզբը, որ առաջին հերթին արտահայտվում է մոր կերպարում, պրոեկցվում է ժառանգի անհատականության մեջ անգիտակցաբար: Թերևս հենց այստեղից էլ մոր մասին ըմբռնումները հետընթաց ճանապարհով հասնելով մինչև այն-կողմնային, անգիտակցական աշխարհ՝ նույնանում են: Ու այսպես՝ մայրերը տարբեր են արտաքին աշխարհում՝ կենցաղում, սոցիումի պարտադրած կանոնների չըջանակներում, բայց խորքում, հոգեբանության խոր, անգիտակցական շերտերում (որ մենք հաճախ բնազդ ենք անվանում) նման են այնքան, ինչքան ասենք, կարելի է ասել Ադունի և էլյազայի մասին:

Սակայն ամենից հետաքրքրականն այն է, որ Յունգի տեսությունը ոչ միայն չարունակություն, այլև հաստատում է գտնում մեր օրերում: 2010թ. օգոստոսի 8-ին էդինբուրգում կայացած գրքի միջազգային փառատոնի ժամանակ հանրահայտ գրող Սալման Ռուշդիին հայտարարել է, որ գրականության մասին իր պատկերացումների վրա ազդել են մոր պատմությունները: Մորը նա համարում է համաշխարհային կարգի բամբասող, որը որդուն սովորեցրել է վերապատմել ուրիշի գաղտնիքները: Ռուսները այս հայտարարությունը նկատի ունենալով՝ «сплетня» բառից (сплести - կապել, հյուսել, միացնել) մակաբերում են գրական ստեղծագործության բնույթը: Ի՞նչը կարող է ավելի հետաքրքիր ու գայթակղիչ լինել, քան գաղտնի պատմությունները հարևանների, հարուստների և վերջապես նշանավոր անձանց մասին: Չէ՞ որ գրականությունն էլ հենց դրանցից է հյուսվում, մանավանդ ինքնակենսագրական վեպերը, որոնց հեղինակները բամբասում են իրենց և իրենց ընտանիքների մասին: Հրապարակման հեղինակը հիշեցնում է, որ Թոմաս Մանը

Նորեյսյան մրցանակ է ստացել Հենց իր «Будденброки» ինքնակենսագրական վեպի համար:

Եվս մի մասնավորեցում հարցի մեջ: Մայրերից, այսպես կոչված՝ «գրողական ջիղը» ժառանգաբար անցնում է հատկապես տղա զավակներին: 1999թ. «Иностранная литература» ամսագրի N 3-ում տեղեկություն է տպագրված ֆրանսիական «Lur» ամսագրի մասին, որտեղ չատ հետաքրքիր հրապարակում կա գրող որդիների ստեղծագործության մեջ նրանց մայրերի դերի մասին: Ըստ Հոգեվերլուծաբան Ժ.Բ. Պոնտալիսի, բոլոր գրողները, այսպես թե այնպես, իրենց ստեղծագործություններում երկխոսություն են սկսում մայրերի հետ, վիճում են նրանց հետ, ցույց տալիս իրենց սերը կամ վրեժ են լուծում մանկական վիրավորանքների համար: Ստացվում է, որ մոր կերպարը որդիների ստեղծագործություններում կամ բարի փերի է, կամ ընտանեկան բռնակալ: Հրապարակման հեղինակը չատ հետաքրքրական փաստեր է բերում իրենց մայրերի նկատմամբ տղամարդ գրողների վերաբերմունքի մասին: Ասում են, որ 88-ամյա Անատոլ Ֆրանսի վերջին բառը, որ արտասանել է նա մահից առաջ, եղել է՝ «մամա», իսկ փոքրիկ Ստենդալն այնքան էր պաշտում մորը, որ նրա մահից հետո (երբ ինքը ութ տարեկան էր) խանդում էր հորը և ատում նրան: Հոգեվերլուծաբան Պոնտալիսը բազմաթիվ այսպիսի օրինակներ է բերում ֆրանսիական գրականությունից (Գ. Ֆլոբերի, Մ. Պրուստի, Պ. Սարտրի, Լ. Արագոնի և այլոց կյանքից): Նա միայն մեկ եզակի օրինակ է հիշում հակառակ բովանդակությամբ. մադամ Սև-վինյեն գրող էր դարձել, որովհետև պաշտում էր աղջկան:

Մի վերջին նկատառում ևս: Վերադառնանք Յունգին: Հոգեվերլուծաբանը գտնում է, որ բոլոր պաշտամունքների մեջ ամենակարևորը նախնիների, առաջին հերթին՝ ծնողների պաշտամունքն է: Վուլֆի վիպակում էլյազան հպարտությամբ խոսում է պապի մասին՝ «Նա որ կրթություն ունենար, չատ առաջ կգնար»: Աղունը, որ իր որբության դառնությունների համար մեղադրում էր իր հայր Իշխանին, մնացած ղեպքերում փառաբանում է նրա ուժը, խելքը, անգամ չարությունը: Յունգը միաժամանակ նշում է, որ մարդու հասունացման, սերունդների

շարունակականություն, տղամարդու կյանքում կնոջ երևան գալուն զուգահեռ նվազում է այդ պաշտամունքը: Նա խոսքը մասնավորեցնում է կնոջ մասին, քանի որ «Կինը իր՝ տղամարդուն այդքան ոչ նման հոգեբանությամբ ինֆորմացիայի աղբյուր է (և այդպես է եղել միշտ) տղամարդկանց անհասանելի իրերի մասին» (նշված գիրքը, էջ 189): Ըստ Յունգի՝ տղամարդու ինտուիցիային գերազանցող կնոջ ինտուիցիան ի վիճակի է տղամարդուն ուղի ցույց տալու, որը նա չէր կարող գտնել սեփական զգացողությամբ: Հիշենք, թե ինչպես է Ադունն անընդհատ խրատում Սիմոնին՝ փորձելով իր «Հանրային ամուսնուն» հասարակական օգտակար գործունեությունից թեքել դեպի ընտանեկան խնդիրները: Ճիշտ նույն դիրքերում է, իհարկե ոչ Ադունի նման Հեգնոտ-սրամիտ լեզվակովով, էլայզան, երբ Գանտին անվերջ զգուշացնում է մարդկանց խարդավանքներից:

Կին և մայր՝ այս դերերի իրագործմամբ Ադունն ու էլայզան մոտենում են իրար, և մեր կարծիքով, պատճառը մոր և կնոջ արքեստիպի հիմքն է: Բայց այդ երկու կերպարները եթե ունեն ինչ-ինչ նմանություններ, տարբեր են ոչ միայն էությունը, այլև կերպավորման արվեստով: Վուլֆի «Երկրի ոստայնը» վիպակի գնահատականը տվել են ամերիկյան նշանավոր քննադատները: Նրա տեղը Ֆոլքների, Ստայնբերի, Հեմինգուեյի կողքին է: Նրա վիպակում մոր խոսքի միջոցով հառնում է ամերիկյան կյանքի պատկերը, մարդկային ու ընտանեկան հարաբերությունների պատմությունը, մեծատառով Տան պատկերը, որ խորհրդանշում է ամբողջ Ամերիկան:

«Աչնան արև» վիպակում Ադունի հիշողությունների մեջ հառնում է ոչ միայն հայ կնոջ անցած տառապալից ուղու, այլ մի քանի տասնամյակների հայ գյուղի ու գյուղացու պատմությունը, որ անընդմեջ մաքառումի ճանապարհ է՝ գոյի իմաստի ու անիմաստության մասին մտորումներով: Դա հայ կյանքի պատմությունն է՝ հայ լեզվի հարստության բացահայտումով: Երկու տարբեր վիպակներ, որ իսկապես արդարացնում են զուգահեռ քննության անհրաժեշտությունը, երբ հեղինակները հավասար իրավունքով հանդես են գալիս նույն հարթության վրա:

**ԻՆՉ Է ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ՏԵՍԱԿԱՆ ԲԱՆԱԶԵՎԵՐՈՒՄ**

Հրանտ Մաթևոսյանի մասին երբեմն ասվել է, թե նա գեղարվեստական արձակը մոտեցրեց գիտությունը: Եվ այսպիսի տեսակետը Հիմք ունի: Իրոք, ստեղծագործաբար յուրացնելով դասական ռեալիզմի և 20-րդ դարի գրական որոնումների հարուստ փորձը՝ նա կարողացավ աշխարհի տպավորական – զգացական ընկալման փոխարեն արձակում հաստատել զննական – վերլուծական սկզբունքը՝ այդ հարթության վրա հասնելով հայ արձակի պատմության մեջ աննախադեպ նվաճումների: Եվ միանգամայն բնական է, որ, ինչպես համաշխարհային նորագույն արձակի շատ նշանավոր ներկայացուցիչներ, Մաթևոսյանը նույնպես պիտի մեկնաբաներ ու ընդհանրացներ սեփական ստեղծագործական փորձը՝ առաջ քաշելով ընդհանրապես հայ արձակի զարգացման հեռանկարներին վերաբերող ուղենշային գաղափարներ: Դրա վկայությունն են այն հարցազրույցներն ու հոդվածները, որոնք տպագրվում էին մամուլում և որոնք երկու ամփոփ ժողովածուով ներկայացվել են ընթերցողին («Սպիտակ թղթի առջև», 2004 և «Ես ես եմ», 2005):

Այդ հոդվածներն ու հարցազրույցները պատասխանում են չափ հարցերի, փարատում չափ տարակույսներ, ցույց են տալիս, որ ստեղծագործական աշխատանքին զուգընթաց, իբրև գրականություն տեսաբան ու քննադատ ևս, նա մշտական կապի մեջ է եղել իրականության հետ, նրա միտքը, կարելի է ասել, տենդագին որոնումների մեջ է եղել, թե գրողը ինչպես պիտի արձագանքի նոր ժամանակների առաջադրած բարդ ու անսովոր պարտադրանքներին:

Հապճեպ, մակերեսային տպավորությամբ գրելը անհարիր

էր Մաթևոսյանի ստեղծագործական նկարագրին: Հարցազրույցներից մեկում նա խոստովանել է, որ «վախենում է» սպիտակ էջից, միաժամանակ ամենից լավ իրեն զգում է «միայն սպիտակ էջի առաջ»՝ իր «մարմնի վրա բռնանալով», իր «կարոտները ճնշելով»: Այսինքն՝ սպիտակ էջը լցնելը գրող Մաթևոսյանի համար տառապանք է եղել, ներքին պայքար՝ ոչ միայն էջը, այլև ինքն իրեն փրկելու, որովհետև էջը ինքն է, իրենք նույնն են: Այդ է պատճառը, որ ինքը այնքան քիչ է գրում, որ չի կարողանում «գեղեցիկ ավելորդը նետել, խմբագրել»: Իսկ զրուցակցի առաջարկին, թե՛ չատ գրեք, մաթևոսյանական պատասխան է տալիս. «Շատ չի կարելի, չատը, օ՜յ, ես ես չէի լինի»: Իր խոսքի արժեքն իմացող, իր գործի հանդեպ պատասխանատվության և պատվախնդրության գիտակցության տեր գրողի խոստովանություն է, որին հետևում է ընդհանրացնող մի եզրակացություն. «Ախր լավն այնքան քիչ ենք արել... լիքը մեռած էջեր, մեռած գրքեր, մեռած խոսք, չգիտես ինչու ենք գրել, երբեմն վիճակդ այնքան է նեղվում, որ երանի ես տալիս իրենց տհասությունը, որ, միամիտ, կարծել է, թե մի բան է անում ու հա՛ շարադրել է, հա՛ գրել է...»¹:

Այո՛, Մաթևոսյանը քիչ էր գրում, վերջին տարիներին գրեթե չէր գրում: Բայց, ինչպես ցույց են տալիս հատկապես 1991-ից հետո գրական-քննադատական-հրապարակախոսական հոդվածներն ու հարցազրույցները, նա մշտապես եղել է իրադարձությունների կենտրոնում, Չարենցի բառերով ասած՝ «եռացել է» օրերի «սենդուկ»: Այդ հոդվածներն ու հարցազրույցները լույս աշխարհ են եկել մի դժվար ժամանակ, երբ իսկական գրականությունն ստեղծելու համար մեծ ջանքեր ու զոհաբերություններ էին պետք: Քչերն էին կարողանում գնալ այդ քայլին: Հր. Մաթևոսյանն այդ քչերից էր: Երբ կարդում ես նրա արձակը,

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատրնտիր երկու հատորով, հատոր 2, Երևան, 2005, էջ 660 (այս գրքից բերված մյուս մեջբերումների էջերը կնշվեն տեքստում):

Թվում է, թե հենց այդպես էլ պետք է գրվեր, այդպես էլ պետք է լիներ: Միայն հոգվածներից ու հարցազրույցներից է երևում, թե նա ինչպիսի գրկանքներով է ժամանակի գորշությունից փրկել իր յուրաքանչյուր էջը, ինչ գնով է կարողացել մխրձվել օրերի ամենաբարդ ու հրատապ խնդիրների մեջ: Եվ հասկանում ես քննադատ – գրողի մեծ ցավը, որ տասնամյակներ շարունակ մեր գրականությունը ստիպված խաբխափել է կիսատ խոսքի, թերասությունների, պատեհապաշտության բավիղներում: «Դա թերի գրականություն էր, – ցավով արձանագրում է նա:– Թվում էր՝ գեղեցիկ է, յուր է տանում, բայց ահա արևմուտքի գրականությունը՝ այսօրվա հույժ իրապաշտական, գերիրապաշտական գրականությունը եկավ այս կիսատ խոսքի, եզովպոսյան լեզվի, թերասացությունների գրականությունը խորտակելու, գրասեղանից գրքերը դեն նետելու և ինքը հաստատվելու դրա տեղը: Շատ–շատ եմ ափսոսում, որովհետև դա վերաբերում է ոչ միայն գրականությանը, այլև պատմությանը, արվեստին, ամեն ինչին: Այդքան թուղթ է փչացվել, այդքան ծախսեր են արվել, այդքան ժամանակ է վատնվել, այդքան դերասան – դերասանուհիներ են պառավել կեղծիքի, կեղծ իրականության գեղարվեստականացման վրա» (586):

Այս մտահոգությամբ է շնչում Մաթևոսյանի ոչ միայն գեղարվեստական – ծրագրային, այլև գրական – քննադատական ժառանգությունը: Բայց դա այլ ուսումնասիրության խնդիր է և հարցադրումների ուրիշ բնագավառ: Գրողի ժառանգության այս վերջին ծանրակշիռ մասում առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա մտորումները գրականության և արվեստի էության, նրա կենսական դերի շուրջ:

Մաթևոսյանի՝ գրականությանը, գրողական աշխատանքին վերաբերող առաջին հոգվածը թվագրված է 1966, վերջին հարցազրույցը՝ 2002: Երեք ու կես տասնամյա մի ժամանակամիջոց, որ այլ պարագաներում կարող էր հիմք տալ խոսելու գրող–քննադատ–հրապարակախոսի հայացքների զարգացման ինչ–որ հետագծի մասին: Բայց տվյալ դեպքում գործ ունենք հետաքրքիր ու ինքնատիպ մի իրողության հետ. Մաթևոսյանի

պատկերացումները մշակութային այս բնագավառի վերաբերյալ տասնամյակների ընթացքում սկզբունքորեն չեն փոխվել, որևէ հետընթաց կամ առաջընթաց չեն ապրել՝ մշտապես մնալով, սակայն, արդիական ու հրատապ, ժամանակի գրական մտքի առաջին բնագծի վրա:

Այս հանգամանքը իրենով պայմանավորում է գրողի ստեղծագործական խառնվածքի, գեղարվեստական մտածողությունից մի այլ առանձնահատկություն:

Հոգվածներից մեկում Մաթևոսյանը խոստովանում է, որ ինքը էությունամբ «կետագծային, պունկտիրային» մտածող է, «խաղաղ շարադրանքը» իր նախասիրություններից չէ, և եթե ինքը մշտապես իրեն մղում էլ է դեպի այդ դասական պատումի հունը, ապա ինչ-որ տեղ կորցնում է իր բնական դիմագիծը: Դիմելով խոսակցին՝ գրում է. «Ըստ երևույթին, տարերքս քո նշած կետագծային պատումն է: Իհարկե, մեծամտություն է, որ ես պունկտիրն ինձ եմ վերապահում, իսկ ուրիշներից սպասում եմ ահա խաղաղ պատումներ: Բայց իմ էությունամբ ես հենց կետագծային, պունկտիրային եմ, և խաղաղ շարադրանքն, իհարկե ուրիշներից էի սպասելու: Տևականորեն ես ինձ եմ մղում դեպի խաղաղ պատումի հունը, և իմ մեջ թերևս որևէ բան բեկվում, կործանվում է իմ տարերքը» (505 – 506):

Մաթևոսյանը գիտեր, որ դա միայն անհատական խառնվածքի կամ «ավանգարդի, բեկումնային ժամանակների, գերոնեալիստական իրականության մշակույթի» խնդիր չէր: Կար նաև ազգային գեղարվեստական մշակույթը, որ տարբերվում է «քայքայումն արտացոլող և քայքայումն արծարծող արվեստից»: Նույնիսկ հայկական «ավանգարդը» դժվարությամբ էր ձերբազատվում ազգային մտածողության տիպից: Դա վերաբերում էր նաև հենց իրեն՝ գրող ու քննադատ Մաթևոսյանին: Այստեղից է գալիս նրա արձակի լարված դինամիզմը, նրա մտածողության դրվագային բնույթը:

Այսպես թե այնպես՝ ստեղծագործական մտքի այս «կետագծային» խաղը, որին սովորաբար ասում են «գիտակցության հոսք», հստակ նկատելի է մաթևոսյանական տեքստի ոչ միայն

ենթաշերտերում, այլև մակերեսին, պատումը դառնում է բաբախող, տրոփող կենդանի օրգանիզմ, մտքի սլաքը ուղղվում է մերթ դեպի անցյալ, մերթ դեպի գալիք, երբեք չի անշարժանում ներկայի մեջ, գիտակցության ու ենթագիտակցության խորքերից հայտնվում են դեմքեր, դեպքեր, իրադարձություններ, որոնք ժամանակի ու տարածության տարբեր չափումների մեջ խճճվում են, հանգուցվում իրար, հետո պոկվում իրարից, որպեսզի հաջորդ ակնթարթին նորից հանդիպադրվեն իրար և այսպես շարունակ... Յուրաքանչյուր մանրամասն տեքստային միասնական տարածության մեջ ապրում է իր ինքնուրույն գոյավիճակով՝ երբեմն դժվարացնելով հետևել հեղինակային մտքի ընթացքին, պատումի ընկալումը ավելի հատվածական, կտրտված է ստացվում, քան ամբողջական:

Այս նույն «կետագծային տարերքն» է գործում Մաթևոսյանի նաև հոգվածներում և հարցազրույցներում: Դրանցում արծարծված հարցերն ու գաղափարները դժվար է ի մի բերել համակարգային մի առանցքի շուրջ, այսինքն՝ գրականագետ քննադատ-հարապարակախոս Մաթևոսյանի հայացքները հետևողականորեն կառուցված ամբողջական համակարգ չեն ներկայացնում: Դրանք ավելի շուտ մտքի առանձին-առանձին առկայծումներ են, գիտակցության փայլատակումներ, որոնք խնդրո առարկան լուսավորում են տարբեր կողմերից: Դա վերաբերում է հատկապես գրականության, արվեստի մասին դիտողություններին, դատողություններին ու սահմանումներին, որոնք հաճախ չըջանցում են բոլոր հայտնի տեսական պատկերացումները: Մաթևոսյանը հետազոտող գրականագետ չէ. նա ստեղծագործող է նաև իր՝ այսպես կոչված տեսական եզրահանգումների մեջ: Դրանք, ինչպես փայլակ, բռնկվում են մի ակնթարթ: Միայն մի վայրկյան լուսավորված այդ տարածությունը ինքը կարողանում է ընդգրկել մեկ հայացքով և տեսածը բանաձևել աֆորիզմի խտությամբ: Ընդարձակ մեկնությունը, որ, ի միջի այլոց, կարող է և բազմիմաստ լինել, միշտ թողնվում է ընթերցողին: Դրանք գրողի սեփական փորձից հանված և այդ փորձով ստուգված հավաստի համոզմունքներ են: Իզուր չէ

գրողի խոստովանությունը, թե գրականությունը իր համար «ղավանանք» է, և ինքը երջանիկ է այնքանով, որքանով «մի երկու անգամ» տեսել է «գրականության աստծու երեսը»: Հավանաբար հենց այդ պահերին է, որ գրականությունը նրա առջև բաց է անում իր թաքուն խորհուրդները, որոնք կարճ ու խիտ բանաձևումներով սփռված են նրա հոգվածներում ու հարցազրույցներում:

* * *

Մաթևոսյան գրողին և քննադատին ամենից առաջ և ամենից շատ հուզողը մշակութային բոլոր դարաչրջանների գլխավոր հարցն է՝ ի՞նչ է, վերջապես, գրականությունը: Ամեն դարաչրջան, ամեն հասարակություն, ամեն գրող, քննադատ, ընթերցող յուրովի է պատասխանել այս հարցին, բայց վերջնական ու սպառիչը չի եղել, չի էլ լինելու, քանի որ երևույթն ինքը անվերջորեն փոփոխվող ընթացք է: Ի՞նչ է գրականությունը հարցին Մաթևոսյանի բոլոր պատասխանները ենթադրում են այս իրողության խոր գիտակցություն: Թերևս այդ է պատճառը, որ դրանցից յուրաքանչյուրը, իր կոնտեքստի մեջ համոզիչ հավաստում լինելով հանդերձ, պահպանում է որոշակի հարաբերականություն՝ որպես հարաչարժ ընթացքի առանձին հանգրվանների բնութագիր՝ առանց համընդհանրական և սպառիչ լինելու հավակնության. դրանք հեղինակի սեփական, կարելի է ասել գրողական սուբյեկտիվ ընկալումներն են, որ ամեն անգամ չլացնում են իրենց եզակի անկրկնելիությամբ: Մտքի, գիտակցության հենց այս առկայծումներն ու փայլատակումներն են, որ գրականությունը՝ իբրև մշակութային երևույթ, լուսավորում են տարբեր, միշտ անակնկալ կողմերից:

Հետևենք դրանցից մի քանիսին:

Գրականություն ասածը վերացարկում է, հասկացություն: Նրա առարկայական գոյակերպը ստեղծագործությունն է, ստեղծագործությունների ամբողջությունը, որ ժամանակի ընթացքում կուտակվում, թանձրանում, դառնում է պատմություն, ազգային և մարդկային արժեք, մարդու, ազգության ինք-

նության վկայագիր, ինքն իրենից արտածում է օրենքներ, օրինաչափություններ, որոնք խորհուրդ ու դաս են դառնում նաև դրանք ստեղծողների համար, որպեսզի նրանք իրենց հերթին սահմանեն նոր օրենքներ ու օրինաչափություններ, և այսպես շարունակ... Գրականությունը ստեղծագործողի, ստեղծագործողների առանձին-առանձին և համատեղ ջանքերի պտուղն է, և եթե մշտապես փոփոխական ու շարժուն ընթացք է, ապա դա ըստ էության ժամանակի հետ իր իմաստը, նպատակն ու բովանդակությունը փոխող այդ ջանքերի արտացոլումն է: Գրականությունը, Մաթևոսյանի՝ այս ընդհանուր մեկնակետից բխող որոշ դիտարկումների համաձայն, ստեղծագործողի անընդհատ հեռացումն է ինքն իրենից և անվերջ վերադարձը ինքն իրեն: Իսկական ստեղծագործողի ամեն մի իսկական ստեղծագործություն, որքան էլ ամբողջական ու կատարյալ լինի, ոչ թե ընթացքի ինչ-որ ավարտ է, այլ մի նոր շարունակություն սկիզբ: Եթե այդպես չլիներ, ստեղծագործողը մի որևէ պահի դատապարտված կլիներ ինքն իրեն կրկնելու կամ ինքն իրեն սպառած լինելու տխուր ճակատագրին, որ բախտորոշ կլիներ նաև գրականության համար ընդհանրապես: Մաթևոսյանը Հ. Սահյանի քնարերգության օրինակով ցույց է տալիս, որ այդ «հարատև, անվերջ ետուդարձը» գրականության, պոեզիայի միակ գոյավիճակն է, լույսի ճառագայթի պես դադարի հանգրվան չունի:

Որոշմամբ այս դիտարկումը հնարավորություն է տալիս նրբորեն տեսնել ու գնահատել Համո Սահյանի քնարերգության ինչպես նվաճումները, այնպես էլ երբեմնակի վրիպումները. «Հենց որ գտնում էր, թե ինչ է պոեզիան և ինչ պետք է անի պոեզիան, տողերը գրչի տակ մեռնում էին: Այդ՝ երևի թե այն պատճառով, որ կարծում էր պոեզիան է իրենը և ոչ ինքը պոեզիայինը» (534): Մինչդեռ բանաստեղծությունը «Աստուծոց ընձեռովող տեքստ» է, «ինչից ոմանք հաջողացնում են էջեր փրցնել»: Սահյանին հաճախ հաջողվել է «փրցնել» այդ էջը, երբ հասկացել է, որ բանաստեղծությունը չէ իրենը, այլ ինքն է բանաստեղծությունը: Այդ ճշմարտությունը հասկանալու լարված մղումներով են պայմանավորված բանաստեղծի անվերջ

հեռացումները ինքն իրենից և անվերջ վերադարձները ինքն իրեն: Մաթևոսյանի բնորոշմամբ. «Նա գյուղացի էր, բնապաշտ, պահպանողական, արևելքցի, աշուղ – նա քմայքոտ մտավորական էր, արևմուտքցի, հույժ արդիական: Բայց ո՛չ հույժ արդիական էր, ո՛չ արևմուտքցի, ո՛չ մտավորական, ո՛չ աշուղ, ո՛չ արևելքցի, ո՛չ էլ գյուղացի: Բնությունից գիր – գրից բնություն, ալտրուիզմից ազգայնականություն և ազգայնականությունից այլասիրություն, այսօրից անցյալ և անցյալից այսօր, բանաստեղծից գյուղացի և գյուղացուց բանաստեղծ երթուղարձն էր Սահյանը, հարատև, անվերջ երթուղարձը» (534 – 535): Դատողությունների այսպիսի ընթացքին, ինչպես այլ դեպքերում, այստեղ էլ հետևում է սեղմ, խտացված եզրակացությունը. «Կառանումը որպես թե վերջապես գտնված որևէ հանգրվանի՝ մահ է, պոետի մահն է», որ նույնն է, թե՛ գրականության մահը: Սա այն հազվադեպ մտքերից է, որի իմաստը բացահայտելու, մեկնաբանելու համար տեսական դատողությունների ու գեղարվեստական բնագրերի վերլուծության էջեր են հարկավոր:

Գրադատ Մաթևոսյանի մի այլ դիտակետից՝ գրականությունը, առհասարակ գեղարվեստը մշտապես գործ ունեն անհայտի, դեռևս չբացահայտվածի, անծանոթի հետ. «Գեղարվեստը նյութի, փաստի, առարկայի, կյանքի ճանաչման ընթացք է, այլ ոչ թե արդեն ծանոթի, արդեն ուսումնասիրվածի գեղեցիկ իրագործում»: Կիսատ, թերի է համարում այն գործերը, որոնք ստեղծվել են հեղինակի «մտածածի պես»: Զրուցակիցներից մեկի հարցին, թե վախենում է արդյոք սպիտակ էջից, Մաթևոսյանը պատասխանում է՝ վախենում եմ: Այդ վախը գալիս է հենց չասվածի, չլսվածի որոնման տառապանքից. տառապանք, քանի որ «այս սիրելի-սարսափելի, խելացի-խելազար, հասկանալի-խճճված աշխարհում դաժան բան է մերկ լինել, լինել աշխարհի մերկացած նյարդը՝ գրող»: Ահա թե ինչու՝ «Սպիտակ թղթի առջև ամեն վայրկյան կարելի է կաթվածահար լինել» (434): Բայց լինել-չլինելու այս սահմանային վիճակում է, որ լույս աշխարհ է գալիս արվեստի ստեղծագործությունը՝ եղակի, անկրկնելի, ինչպես ամեն մի ծնունդ: Այստեղ է, որ գրողը

ինքնամոռաց ձուլվում է էջին, իրեն զգում է այդ էջը, ճիգ է անում ամեն գնով «փրկել» այն: Եթե արվեստագետը իրապես չի ապրում աշխարհի քաոսից՝ ներդաշնակություն, անտես անհայտից տեսանելի գոյություն արարելու տանջալի երկունքը, անհաղորդ կմնա նաև արարման այդ բերկրանքին, որ գրողի համար մեծագույն երջանկությունն է...

Մասնավորելով իր խոսքը Պ. Զեյթունցյանի «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի» վեպի շուրջ՝ Մաթևոսյանը հեղինակի գլխավոր վրիպանքը համարում է այն, որ նրա «կամքը սլանում է անօդանկյանք տարածության միջով և վայրէջք է կատարում ճիշտ այնտեղ, ուր նախատեսել էր հեղինակը» (563): Վեպը գրելիս նա ղեկավարվել է ոչ թե նյութի իրական տրամաբանությամբ, այդ նյութի անհայտ շերտերում անծանոթ բացահայտումներ կատարելու ստեղծագործական մղումով, այլ նյութի մասին արդեն իր իմացածով, մինչդեռ, ինչպես մի այլ աոխթով նկատում է Մաթևոսյանը, «արվեստը մասին չէ. արվեստը լավի կարոտով լեցուն քո եսի առաջադրումն է աշխարհին»: Այս և նման այլ դիտարկումներից բխեցվում է Զեյթունցյանի վեպի կարճ, տպավորիչ և ըստ ամենայնի սպառիչ մի բնութագիր. «Հեղինակը ամեն ինչ գիտի: Հեղինակը միայն չգիտի, թե ինչ չգիտի և չիմացած այդ ինչն էր յուրացնել, հաղթահարել, ճանաչել փորձելու» (563):

Շարունակելով իր դատողությունները Զեյթունցյանի վեպի մասին՝ Մաթևոսյանն անդրադառնում է գրական ոճավորման կամ, իր բառով ասած, «ստիլիզացիայի» տեսական հասկացությանը՝ ինքնատիպ մեկնաբանությամբ: Ըստ այդ նոր մեկնաբանության՝ ոճավորումը ձևի արտաքին բնութագիր չէ, «կրավորական մի բան չէ, «զգեստավորում» չէ, այլ բացահայտվող նյութի ներքին հատկանիշ»: Դա այն է, երբ ստեղծագործողը, փոխանակ փորձելու խորքից հաղթահարել նյութի դիմադրությունը, դիմազրկում, գեղեցկացնում է նյութը: Զեյթունցյանի վեպը «ստիլիզացիա է այն պարզ պատճառով, որ վերցված իրականությունը հեղինակին ներկայացել է կենսական դիմադրությունից արդեն զրկված վիճակում» (561):

Քննադատի համոզմամբ՝ ստեղծագործական այս վրիպանքից չկարողացավ խուսափել 60-ական թվականների իր ամբողջ սերունդը, որ տառապում էր «գրողական արհեստի պատվախնդրության» պակասից. «Նպատակի ծառայելուց առաջ և որպեսզի կարողանա ծառայել այդ նպատակին, գրականությունը պետք է մտածի նախ իր առողջության մասին, այլապես ինքն իրեն քայքայած, ինքն իրեն կողոպտած, աղքատացրած այդ գրականությունը պետք չի գա ոչ միայն ինքն իրեն, այլև այն նպատակին, ինչին որ ծառայելու էր: Առողջ գրականության միակ գրավականը ամբողջ կյանքի ընդգրկումը կամ ընդգրկման փորձն է, բայց... չենք ընդգրկում, չենք փորձում... կենսական ուժերից ու դիմադրություններից զուրկ կյանքանման մի բան ենք վերցնում, ինչը որ ծովում ու կեովում է մեր կամեցածի պես... Եվ ահա իմ սերնդի ձեռագիրը գեղեցկացել է: Դա նույնիսկ դուրս է գալիս իմ սերնդի գրականության սահմաններից: Դրանից խուսափել չկարողացավ անգամ մեր ամենակյանքային, ամենահողային արձակագիրը. ես նկատի ունեմ Սերո Խանզադյանի «Մատյան եղելությունցը»» (559):

Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե իր սերնդակից կամ ավագ գրողների մասին խոսելիս քննադատ Մաթևոսյանը թերագնահատում է նրանց վաստակը. խոսքը միայն տեսական առաջադրության, սկզբունքի մասին է: Այսպես, օրինակ, Զեյթունցյանի վեպը դիտարկելով իբրև իր հասկացած իմաստով «ստիլիզացիայի» տիպական նմուշ՝ միաժամանակ արժեքավորում է գրողի մասնագիտական հմտությունը. ««Կլոդ Ռոբերտ Իգերլիի» հեղինակին այդ գործի սահմաններում անհնար է մեղադրել հասարակության և մարդու մասին գիտական իմացությունների աղքատության մեջ, նույնիսկ՝ ընդհակառակը՝ դա իմացությունների չքերթ է...» (563): Կամ գրուցակցի այն դիտողությանը, թե ժամանակակից գրական արժեքները գնահատելիս հաճախ «ճիշտ չի որոշվում չափանիշների գործակիցը», որ հիմք է տալիս ենթադրելու, թե մեր արձակի «օգտակար գործողության գործակիցը բացասական նշան ունի իր առաջ», Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Այո՛, Սերո Խանզադյանի «Մատյան եղելու-

Թշանցր», Վիգեն Խեչումյանի «Գիրք լինելու թշանր», Աբիկ Ավագյանի «Հարավային տենդը», Բաղիշ Հովսեփյանի «Սերմ-նացանները...», Աղասի Այվազյանի, Պերճ Զեյթունցյանի, Զորայր Խալափյանի մուտքը գրականություն, Գուրգեն Մահարու «Այրվող այգեստանները», - այո, այս գործերի ու այս հեղինակների դեմ աչք փակելուց հետո միայն կարելի է խոսել գործակցի բացասականության մասին, բայց տես ինչ է ասում Ֆոլքները. «Առաջին տեղն իմ ժամանակակիցներից ես կտայի Վուլֆին, քանի որ ձախողվել ենք թեպետ մենք բոլորս - Վուլֆի ձախողումը եղել է լավագույնը, որովհետև նա է գնացել առավելն ասելու դժվարագույն փորձին»։ Մեզանից ոչ ոք չունեցավ Թոմաս Վուլֆի հոյակապ ձախողումը, մենք բոլորս հաջողակներ ենք, բայց դա հաջողություն է անկյանքությունից բխող ոճավորվածության հաշվին» (558)։

Այս ամենը քաղված է 1974 թ. մի հարցազրույցից։ Խնդրին Մաթևոսյանը վերստին անդրադառնում է ավելի քան երկու տասնամյակ անց՝ 1995 թվականին՝ հատուկ հոդվածով։ Նշանակում է, ուրեմն, որ դա գրող-քննադատի համար եղել է ոչ թե պատահական, անցողիկ հետաքրքրություն, այլ բուն գրական գործընթացների փորձով ստուգված համոզմունք։ Հոդվածում, զարգացնելով ու խորացնելով իր երբեմնի մտքերը, նա կատարում է նոր ընդհանրացում՝ «ստիլիզացիան» դիտելով որպես խորհրդային չրջանի և հետխորհրդային առաջին տարիների գրեթե ողջ գրականության տիրապետող հատկանիշ. «Կյանքից վտարում ենք բոլոր այն բաղադրամասերը, որոնց ներկայությունը և որոնց վերլուծությունը մեզ կկանգնեցնեն չփոթեցնող վիճակի առջև, նկարագրելու համար վերցնում ենք այդպիսով ստերիլիզացված մի կյանք և դարձնում ենք վիպակ ու պատմվածք։ Եվ նյութը մեզ չի դիմադրում, քանի որ նրանից հանված են դիմադրող բոլոր ջլերը, և նյութը մեզ հեշտությամբ է հանձնվում, ինչքան որ կրկեսի կենդանավարժին հեշտությամբ են հանձնվում ամորձատված ձիերը» (518 - 519)։

Ինչպես ուրիշ առիթներով, այս դեպքում էլ վերլուծող Մաթևոսյանը խորանում է գրական իրողության հասարակական

արմատների մեջ: Բանն այն է, որ, ինչպես տրամաբանում է գրողը, խորհրդային մեծ միության գոյությունը, Հասարակական բարքերը փոխել են մարդկանց հոգեբանությունը: Մարդիկ հետ են վարժվել այն գիտակցությունից, որ իրենց գոյություն միջոցները իրենք պետք է ստեղծեն սեփական ձեռքերով: Յուրաքանչյուրը իր թիկունքում զգում է մեծ տերության ապահովությունը և աստիճանաբար անտարբեր է դառնում իր աշխատանքի, իր հողի նկատմամբ: Հողի հետ կապված, իր ապրուստը հողից քամող գյուղացին թշնամացել է հողին: Դրա արդյունքը եղել է «գեղեցիկ սուտը» հողի և հողի աշխատավորի մասին, որ մատուցվել է իբրև գրականություն. «Եթե թերթելու լինենք սովետահայ գրականության տարեգրությունը, մեր առջև կկանգնի լկտիորեն գեղեցիկ մի սուտ՝ թե հողի հետ գյուղացին բարեկամություն էր անում առանձին – առանձին անհատներով, իսկ հիմա բարեկամություն է անում կոլեկտիվորեն: Գրականությունը ժողովրդական հույսերի և տազնապանների տարեգրությունն է, երեսնական թվականների մեր գրականությունը իսպանական ֆաշիզմի և իսպանական դեմոկրատիայի տազնապաններից ու հույսերից ինչ – ինչ բաներ այսօրվա մեր սերնդին հասցնում է, բայց մեզ հասցնում է գոնե մի երկու ակորդ այն տազնապաններից, որոնք այսօր ավելի քան լսելի են և որոնց ծնունդը վերաբերում է երեսնական թվականներին: Եվ մենք ինչպե՞ս կարող ենք հարգել այդ խուլ ու կույր գրականությունը, և վաղվա սերունդն ինչո՞ւ է հարգելու մեր այսօրվա խուլ ու կույր գրականությունը, որը երգվել է ականջների բամբակը չհանել և աչքերը չբացել» (518):

Սրան նախորդող հարցազրույցում Մաթևոսյանն ընդգծում էր կենսական փաստի բացառիկ նշանակությունը ստեղծագործության համար, «քանի որ կյանքի փաստը գրական երկի ոչ միայն նյութական ատաղձը, այլ նաև նրա ոգեկան լիցկակիրն է»: Այդ է պատճառը, որ, օրինակ՝ «ռազմաճակատում գրված պատերազմական նյութերը այնքան ճշմարիտ և այնքան ոչ գեղեցիկ են, իսկ պատերազմից հետո նույն այդ հեղինակների գրվածքները այդպես գեղեցկորեն սուտ են»: Նույն կերպ՝ պատ-

մական թեմայով գրողների ուսումնասիրությունները, որքան էլ խոր ու բազմակողմանի լինեն, այնուամենայնիվ «չեն տալիս նյութի լրիվ իմացություն», այսինքն՝ պատմավիպասանը «վերցնում է դարձյալ աղքատացած կյանքը, որը և ստիլիզացվում է ինքնիրեն»:

Կենսական փաստի ճշմարտությունը, Մաթևոսյանի համոզմամբ, արվեստի բարձրագույն օրենքն է, որին պարտավոր են հետևել գրողներն ու արվեստագետները, այլապես նրանց ստեղծագործությունը միայն «գեղեցիկ սուտ» կլինի: Դաժան կենսական փաստ է, օրինակ, պատերազմը և ունի իր անողոք ճշմարտությունը: Փաստը ստեղծագործողի գրչի տակ գրականություն, արվեստ է դառնում, եթե հառնում է այդ ճշմարտության խորքից և ոչ թե սեթևեթում դրա մակերեսին՝ գունախաղային շղարչի տակ թաքցնելով խորքի անխուսափելիությունը: Այդպես է նաև մեր ազգային մեծ ողբերգությունը՝ 1915 թվականը: Կենսական փաստ է, որ ունի իր ողբերգական ճշմարտությունը: Հայ գրողը դրան հասնելու համար պիտի կարողանա թոթափել ազգային ցավի՝ հայացքը մթազնոդ շղարչը և իրերին նայել բաց աչքերով, ինչպես Լև Տոլստոյը իր «Հաջի Մուրադ»-ում, որը հաճախ օրինակ էր բերում Մաթևոսյանը՝ իր դատողությունների տրամաբանությունը հիմնավորելու համար. «... Իմ Հաջի Մուրադի դեմ ինձ պետք չեն գա իմ իմացած ո՛չ էկզիստենցիալիզմը. ո՛չ բուդդիզմը, ո՛չ էլ բիոքիմիան. իմ Հաջի Մուրադի դեմ ինձ հարկավոր է այն իզմը, որ թաքնված է այդ նյութի մեջ և որը պիտի բացահայտվի նյութի յուրացման հետ: Նյութի այդ մշակմամբ ես ի վերջո կհայտնվեմ «աքյուլիզմի» կամ «բուդդիզմի» մեջ, բայց դա չի լինի այն բուդդիզմը, որը որ նախապես գիտեի: Եթե հեղինակը չի ենթարկվում նյութի տրամաբանությանը, այլ բռնանում է նյութի վրա, այդ դեպքում դուք իրավացիորեն մեղադրում եք հեղինակին միտումնավորության մեջ» (505): Սեղմ եզրակացությունն այս է. «Դժվար է 1915 թվականի մասին չխոսելը, բայց դժվար է գեղարվեստով խոսելը» (436):

Այս կապակցությամբ Մաթևոսյանը հիշում է մի պատմություն. «Թուրքական պատժիչ գումարտակի թուրք հրամանա-

տարը», որ անցել էր «չեթեական ու քրդական գյուղերը» խաղաղեցնելու ծանր ու արյունոտ փորձությունների միջով, չի կարողանում հանդուրժել «ամտիկ քաղաքում քաղաքային խորհրդի եվրոպացած լակոտներին», որոնք, անգործ նստած, տարիներով ծամծմում են ինչ–որ հարցեր: Գնդապետը գործի մարդ է, չի կարողանում տանել «Փարիզը տեսած այդ լակոտներին», մանավանդ որ վերեից ու արհամարհանքով են նայում իր նմաններին: Եվ առանց վարանելու՝ գնդակահարում է նրանց՝ զոհելով նաև իրեն: «Այս պատմությունն ինձ դուր է գալիս,– կարդում ենք շարունակության մեջ.– այստեղ մարդը նախնական ու մոռնումենտալ է. բյուրոկրատիզմի սարդոստայններում խճճված, բյուրոկրատական ապարատի ուռճացումը անկասեցնելի ժանտախտի պես մի բան՝ ես այդ պատմության մեջ տեսնում եմ պարզ համակրանքներ ու հակակրանքներ, սա իմ կարոտներից է» (435): Բայց հայ գրողը չի կարող այս պատմությանը մոտենալ որպես չեզոք նյութի, քանի որ նրա համար դժվար է հաղթահարել հակաթուրքական բարդույթը. «...ինչպե՞ս անեմ, ... որ ես մոռանամ իմ հայրերի դահճին նրա ցեղակից լինելը և հարգեմ նրան որպես նյութ, ինչպես քարտաշն է հարգում որձաքարը. որ զսպեմ գեղեցիկ բառերի հրապուրանքը. որ չոչափել կարողանաք լեյտենանտի վայրկենական չփոթմունքը, երբ ատրճանակը տեսավ գնդապետի ձեռքին: Ինչպե՞ս ասել, որ մեռնող գնդապետի համար աշխարհը խլացավ ու կուրացավ, երբ ես մեռած չկամ, ասեմ առանց այդ բառերի, որովհետև դրանք միայն բառեր են, իսկ խլանալու և կուրանալու զգացողությունները երևի բոլորովին ուրիշ կապեր ու կապակցություններ են պահանջում,– կարելի է գլուխ կոտրել և գուցե դարձյալ ոչինչ չստացվի» (436): Ստեղծագործությունը այս ծանր փորձությունների հաղթահարման ճանապարհն է, որ մինչև վերջ անցնել վիճակված է միայն ընտրյալներին:

Մաթևոսյանի մի այլ դիտարկումով՝ գրականությունն ինքը ազատությունն է: Այդ ազատությունն ամենից առաջ պարտադրվող գաղափարախոսությունից ձերբազատ ստեղծագործական մտածողությունն է. քննադատը նկատի ունի ոչ միայն

խորհրդային ժամանակների գաղափարական բռնությունը, այլև ամեն մի արտաքին հարկադրանք, որ սահմանափակում է գրականության ինքնադրսևորման հնարավորությունները: Իհարկե, ինչպես նկատում է Մաթևոսյանը, այդպիսի պայմաններում էլ են ստեղծվում գրական արժեքներ, որ արտահայտում են գրողի ճիգը կամ հենց կյանքի ներքին լարումը՝ հասնելու ազատ գրականության իդեալին: Այս տեսակետից ևս Մաթևոսյանն արժեքավորում է 60 - ական թվականների իր սերնդի գործը. «Վաթսունականների այդ սերունդը, իր գործի ծավալը չնայած փոքր է (ամբողջ Միության միասնական այդ ժողովածուն կարելի է մի ամսից էլ պակաս ժամանակում յուրացնել, ներառյալ կինոն, թատրոնը, նկարչությունը, երգը), կյանքի առջև սկզբունքային մի ծառայություն այնուամենայնիվ ունեցավ. փոխեց գրականության վերաբերմունքը դեպի մարդը, երկրի գաղափարախոսությունը լուսաբանողի երեկվա դերի փոխարեն փորձեց իր համար նվաճել բուն կյանքը հետազոտողի նոր դիրքեր, և դա պոռթկումով, հեղափոխաբար, կտրականապես ետ քաշվելով գրականության երեկվա վերաբերմունքից» (580 – 581):

Բայց դա, այնուամենայնիվ, լիովին այդ փնտրվող իդեալը չէր, քանի որ «կիսաազատ չեն լինում, ազատ են լինում կամ ստրուկ»: Այսինքն՝ գրականությունը՝ իբրև ազատություն, գործչունի հարաբերականի հետ, նրա իսկական գոյավիճակը բացարձակն է: Այդ է պատճառը, որ գրականությունը մշտապես ընդդիմադիր է կյանքին, որովհետև անընդհատ վատից ձգտում է դեպի լավը, լավից՝ ավելի լավը, ավելի լավից՝ ամենալավը, և այդպես առանց ինչ-որ տեղ կանգ առնելու... Դա ազատ գրականության հեղափոխական կոչումն է, այլ կերպ այն գոյություն ունենալ չի կարող: «Գրականությունը օպոդիցիայի մեջ է կյանքի հետ (թեկուզ լավ կյանքի հետ) լավի իր դիրքերից, այլապես այն կկորցնեք անվերջ հեղափոխական իր բովանդակությունը, կկտրեք իր կապը կյանքի հետ և կմեռնեք», - գրում է Մաթևոսյանը դեռևս 1968-ին գրած իր առաջին հոդվածներից մեկում (451):

Բայց գրականություն, արվեստի ազատությունը միայն ազատ գործելու արտաքին պայման ու հնարավորություն չէ. դա նաև ինքնահաղթահարում է, աշխարհայացք, որ կյանքի և ստեղծագործական արարքի չփումից ծնում է արվեստ: «Գրականությունը ազատությունն է» բանաձևումի որոշյալ առումը հենց դա է նշանակում, այսինքն՝ գրականությունը՝ իբրև ազատությունն ինքը, անպայման ենթադրում է նաև գրող-արվեստագետի ինքնաճերբազատում հոգեբանական, աշխարհայացքային և այլ կարգի բարդությունից: Այս իմաստով պիտի հասկանալ Մաթևոսյանի այն միտքը, թե «դժվար է 1915-ի մասին չխոսելը, բայց դժվար է գեղարվեստով խոսելը»: Այս տեսակետից որպես «ազատություն» բնորոշված գրականության իդեալը հայ գրողի համար Տոլստոյի «Հաջի Մուրադն» է, ուր ուս գրողը, ըստ նրա, կարողացել է հաղթահարել ազգային բարդույթը՝ հանուն արվեստի:

Հետաքրքիր է նաև «արվեստը արվեստի համար» հայտնի բանաձևի մաթևոսյանական ընկալումն ու մեկնաբանությունը. «Երբ արվեստը արվեստի համար է, միայն այդ դեպքում է դառնում մարդու համար: Արվեստն արվեստի համար է արվում, երբ պատվեր չի կատարում, իդեալ է տալիս, հասարակությանը հարստացնում է, դառնում է կատարելություն զինանշան» (647): Սա նշանակում է, որ արվեստի նպատակը հենց ինքն է, քանի որ միայն այդ նպատակի իրականացմամբ է նա կատարում իր մարդկային, հասարակական առաքելությունը:

Գրականության այն տեսակը, որ բավարարում է արվեստին ներկայացվող այս բարձրագույն պահանջը, հեշտ չի ստեղծվում, բայց միշտ պիտի լինի, քանի որ երբեք չի վերանալու դրա հասարակական կարիքը. «Գրականության անկման առասպելին ես չեմ հավատում: Ես չեմ հավատում, թե ընթերցող ենք կորցնում, հարյուրից հինգը կամ երեքը մշտապես եղել է ու լինելու է, գրականություն է պահանջելու, նրա գրողը միշտ առաջանալու է, միշտ պահանջելու է գրականության միջուկը, այն միջուկը, որ միությունն է «Հաջի Մուրադի», թումանյանական «Եղջերվի», չարենցյան «Ծավարչի», բակունցյան «Տիգրանուհու»: Սրանք

գրականություն համար ձեռագիր են, կայուն, հանճարեղ նյարդերից հյուսված» (647):

Մի ուրիշ կողմից դիտված՝ գրականությունը, արվեստը, ըստ Մաթևոսյանի, ողբերգական մոլորություններից ելքի որոնում է: Իսկ եթե նրանց, այնուամենայնիվ, վիճակված չէ գտնել այդ ելքը, միևնույն է, փնտրտուքը արդեն իսկ արվեստ է: Միշտ չէ, որ դրանից ծնվում են գլուխգործոցներ, բայց ամեն մի գլուխգործոց տևական ու տանջալի որոնումների ծնունդ է: Առարկելով իր ընդդիմախոսներին, որոնք իր դարն ապրած էին համարում ժամանակակից այսպես կոչված «գյուղագրությունը»՝ Մաթևոսյանը հետաքրքիր տեսական եզրակացություն է անում, այսինքն՝ ստեղծագործության համար էականը թեման, նյութը չէ, այլ այն, ինչ փնտրում է արվեստագետ գրողը: Եթե նա կարողանում է նյութը, թեման ծառայեցնել իր փնտրտուքի նպատակին, ստացվում է արվեստ: Այդ է պատճառը, որ իսկական ստեղծագործությունը, անկախ իր լույս աշխարհ գալու ժամանակից, թեմայից ու հանգամանքներից, պահպանում է իր նշանակությունը բոլոր ժամանակների համար՝ տարբեր մեկնաբանությունների, տարբեր իմաստավորումների լայն հնարավորություն ընձեռելով սերունդներին: Տեսական այս առաջադրությունը գրողը հիմնավորում է համոզիչ օրինակներով. «Գրականությունը մեզանում և ամենուր երբևէ եղել է գյուղական խավարի և թշվառության նկարագրություն՝ սոցիալական հեղաբեկման ներքին կամ բացահայտ պահանջով: Առաջատար գրականությունների երկրներում այդ հարցը տարբեր կերպերով (իրացված հեղաբեկումներ, հեղաբեկումների ճիշտ կամ սխալ թերագնահատություն, սոցիալական հարցի անլուծելիության ճիշտ թե սխալ գիտակցություն, ուշադրության սևեռում ավելի կարևոր կամ կարևոր թվացող հարցերի), բայց դուրս է մղվել օրակարգից, և գյուղագրությունը միասնականորեն ձեռք է բերել նոր բովանդակություն՝ բնապաշտության բովանդակությունը: Հին լավ գործերը մեր նորոգ հայացքով գրկվում են հեղինակալին նախանշված բովանդակությունից և ձեռք են բերում մեր ըղձած բովանդակությունը. Թումանյանի «Անուշ»-ը այլևս «19 –

րդ դարի հայկական կյանքի հանրագիտարան» չէ, այլ 20-րդ դարի երկրորդ կեսի մեր բնապաշտությունը: Բնապաշտությունն, իհարկե, մարդկության ողբերգական ճակատագրի ելքը չէ, բայց ելքի փնտրտուք է: Իսկ եթե սխալ ուղղվածություն փնտրտուք է, թող լինի սխալ. արվեստի սխալներից պատերազմներ չեն բռնկվում, որովհետև արվեստը միշտ էլ խրված է մարդասիրության հողում: Իսկ եթե այդ փնտրտուքը չի վերջանա որևէ մեծ ելքով, թող չվերջանա. փնտրտուքը արդեն արվեստ է: Գրիգոր Նարեկացին Աստված էր փնտրում: Բայց գտա՞ւ: Աստծու նրա փնտրումը այսօր մեզ համար «Մատյան ողբերգություն» է» (450 – 451):

Իսկ առհասարակ գրականությունը, Մաթևոսյանի համոզմամբ, այն ամենագոր ուժն է, որ աշխարհը կարող է բերել իր ուղած տեսքին, ինչը չի կարող անել ոչ մի գաղափարախոսություն: Գրականությունը դարերի, հազարամյակների ընթացքում աշխարհը աշխարհ է պահել, միշտ աշխարհից հալածված ու միշտ աշխարհի համար հարատևության հիմքեր է հաստատել. «Փշուր-փշուր, ինչպես գրանիտից, կերտել է Քրիստոս», «մարդատյաց աշխարհը մարդասիրացրել է», «առանց Աբու-Լալա Մահարու անապատը կլինե՞ր միայն ավազուտ»... (434): Մնալով հավերժական հալածական՝ գրականությունը դեռ չարունակում է ու պիտի շաունակի աշխատել, որ հունից դուրս եկած աշխարհը հունի մեջ բերի, քանի որ աշխարհը դեռ հազար դարերի հազար երազողների երազածը չէ ու չի էլ լինելու. կատարելության խորհուրդը հավերժական ձգտում է ու անհաս... Եվ այս խոհերը գրողին հանգեցնում են մտքի հերթական խտացմանը. «Գրականությունը աշխարհի՝ ազնվանալու տառապալից ճիգն է» (435): Ոչ թե գրողի, այլ հենց աշխարհի ճիգն է: Գրողը միայն այդ ճիգի հանձնառուն ու կատարածուն է: Սա հենց իր՝ Հրանտ Մաթևոսյանի հայտնաբերած ճշմարտությունն է՝ հաստատված իր իսկ ստեղծագործության փորձով:

Այնուհետև: Ուսանողական նստարանից գիտենք, որ գրականության մեջ կյանքը ավելի կյանք է, քան իրականության մեջ: Տեսությունը շատ անգամ և մանրամասնորեն բացատրել է,

Թե ինչու է այդպես: Բայց Մաթևոսյանն ունի իր բացատրությունը, ավելի չուտ՝ ոչ թե բացատրությունը, այլ գրողական իր փորձի վերապրումը, որ տեսական պատկերացումներին մոտենալով հանդերձ՝ հեռանում է դրանցից, դրանց մեջ նշմարում ու բանաձևում է այլ բովանդակություն, որ, իրեն գրողի, հայտնի է միայն իրեն. գրականության մեջ կյանքը ավելի կյանք է, քանի որ «գրականությունը մարդկության կարոտն է կյանքին»: Իսկապես, կարոտի մեջ առարկան, անձը, ցանկալի ամեն ինչը վեհանում է, ազատվում առօրեականի մանրութներից, ոչ էականից, բյուրեղանում, եզակիանում է: Դա այն է, ինչ Մաթևոսյանը բնորոշում է իրեն մոռումենտալացում. «Մոռումենտալացնելով՝ գրականությունը մեզ կարոտել է տալիս մեր կողքին իսկ գտնվող մարդուն, հատը երեսուն կամ հիսուն կոպեկ արժեցող վարդը դարձնում է քնարական...» (434):

Այսպես՝ իրականության մեջ մասնատված, կոտորակված, իր անհամար դրսևորումների մեջ գլխավորը, հիմնականը թաքցրած ամեն ինչը կոթողացնելով՝ գրականությունը պեղում, լույս աշխարհ է հանում այդ թաքցրածը, «երևութականի փաղփուռն գեղեցկությունը» չրջանցելով՝ երևութացնում է խորքային աներևույթը՝ ամեն անգամ ընթերցողին կանգնեցնելով ցնցող անակնկալի առջև. դա էլ հենց գեղագիտական բավականությունն է:

Գրականության այս խորքային գնումների կիզակետը, Մաթևոսյանի համոզմամբ, «մոռումենտալ մարդու» որոնումն է: Դա ամենևին էլ նիցչեական գերմարդը չէ: Մարդու այդ կոթողային կերպարը կոտորակված-ցրված է միլիարդավոր անհատների մեջ, միաժամանակ նրանցից յուրաքանչյուրը իր մեջ պարունակում է այդ կերպարը: Գրականության գլխավոր խնդիրը այս վերջինի ամբողջացումն է, հասարակ մահկանացուների մեջ «Աստծու մարդու», այսինքն՝ «մարդու անաղարտ վիճակի» հայտնաբերումը, կերպավորում-մարմնավորումն է:

Հարցադրման այսպիսի շրջվածքը Մաթևոսյանին ավելի լայն ընդհանրացման է տանում. «Յուրաքանչյուր մարդ արդեն արատրակցիա է, յուրաքանչյուրն արժանի է հատուկ իր վերա-

բերմունքին: Ասենք, յուրաքանչյուր մարդու մեջ Աստված կա, յուրաքանչյուրի Աստվածն ամենախորհարգանքի է արժանի: Կողքինիդ մեջ փնտրիր Աստծուն» (502):

Գրականության, արվեստի մասին խոսելիս Մաթևոսյանը հաճախ է անդրադառնում աստվածության գաղափարին՝ տարբեր կողմերից զուգահեռ անցկացնելով արարիչ Աստծու և արարիչ արվեստագետի միջև: Աստծու, իր արտահայտությունը «հավաքական կերպարի մեջ» երկու էություն է տեսնում՝ բնություն և արվեստագետ: Առաջին էությունը նա մարդ է ստեղծում, երկրորդ էությունը իր ստեղծածին հասցնում է կատարելության: Անձն ու անկյանք նյութին ձև ու կենդանություն հաղորդելով՝ դեռ չի սպառվում արարման խորհուրդը: Արարածը մարդ դառնալու համար շունչ ու հոգի պիտի ունենա. Աստված այդ քայլն էլ է կատարում: Բայց մարդը դեռ կատարյալ չէ: Արարման այդ թերին լրացնելը արդեն արվեստի գործն է. «Աստված կավից մարդ ծեփեց, փչեց իր արարիչ շունչը նրա ունեզներից ներս՝ կավը դարձավ մարդ. բայց այդ մարդու ոչ ձեռքն էր ձեռք, ոչ գլուխը՝ գլուխ, ոչ սիրտը՝ սիրտ: Եկավ արվեստագետն ու կատարելագործեց Աստծու թերի արարումը» (442): Աստծու այդ արվեստագետ էության կամակատարները երկրի վրա մշակույթի մարդիկ են՝ արվեստագետները, գրողները. «Եվ մարդու մեջ արվեստի հյուսածը վերուստ տրվածից անհամեմատ բարդ ու դժվար, խորն ու կենդանի է» (442):

Այս ամենը, իհարկե, գրողական մետաֆոր է: Բայց ունի նաև հեռուն գնացող տեսական ենթիմաստ: Հայտնի է, որ դարեր չարունակ արվեստի իդեալը եղել է բնության նմանակումը. հիշենք Հովհաննես Իմաստասեր տեսաբանին, Մեծաբնեցի բանաձևը, թե բանաստեղծությունը «բնության ցուլացումը պետք է ըլլա՝ բոլոր գոյություններու համադրական թրթռումովը տրոփուն», հիշենք, վերջապես, Հովհ. Թումանյանին, որ կարդում էր բնության գիրքը «էսքան հեշտ ու էսքան խոր»... Որքան էլ, սակայն, ստեղծագործական այս աշխարհայացքը դարերի ընթացքում բեղմնավոր է եղել, բոլոր դեպքերում կրավորական դեր է վերապահել ստեղծող-արվեստագետին: Դրան հակառակ՝ Մաթևոսյանը

յանը գրող-արվեստագետին, առհասարակ մշակույթի մարդուն հատկացնում է ակտիվ վերստեղծողի առաքելություն: Հենց այդպես պիտի հասկանալ նրա այն անվերապահ հավաստումը, թե՝ «Աստծուն հավասար արարիչ է գրականությունը» (434): Այլ խոսքով՝ Աստծու երկնային ստեղծագործությունը գրողներն ու արվեստագետները շարունակում են երկրի վրա:

Այստեղ բացվում է գրականության և արվեստի մասին Մաթևոսյանի բոլոր մտորումների իրական բովանդակությունը: Այդ մտորումները անընդհատ վայրուվերումների մեջ են երկրից երկինք և հակառակը: Եվ այդ շարժումը մշտապես լիցքավորվում է անաղարտ երկրայինի կարոտով: Ինքնըստինքյան ծագում է անհամար տարբերակներով կրկնված ծանոթ խնդիրը՝ ո՞րն է, վերջապես, գրականության և արվեստի հասարակական, կյանքային կոչումը: Որքան ծանոթ է հարցը, նույնքան էլ ինքնուրույն և ինքնատիպ են դրան Մաթևոսյանի մոտեցումները: Ինչպես Աստծու արարած մարդը իր կոթողային լիակատարությունը հասնում է արվեստի արարչությամբ, նույն կերպ էլ Աստծու կողմից ազգերին սահմանված հայրենիքները սոսկական հողից, աշխարհագրական վայրից կոթողվում, իրական հայրենիք են դառնում իրենց արվեստով, իրենց մշակույթով. «Աստված չնորհում է կավե հայրենիքներ, կավե հայրենիքները ջիղով ու գրգիռով, չեչտով ու գույնով օժտում են արվեստագետները» (442):

Հայտնի է, որ հայրենիքի հոգևոր բովանդակության մասին տասնամյակներ առաջ խոսում էր նաև Վահան Տերյանը: Մշակութային հայրենիքի մասին մերօրյա գրողի դատողությունները հեռավոր աղբյուրներ ունեն այդ մտայնության հետ, բայց էապես տարբերվում են դրանից: Տերյանի համար Հայաստան հայրենիքը՝ իբրև ինքնուրույն քաղաքական միավոր, «ցնորք» էր, որից և ծագել է հոգևոր Հայաստանի գաղափարը: Մաթևոսյանն իր անկախ պետականությունն ունեցող Հայաստանի Հանրապետության քաղաքացի է, հոգևոր հայրենիքի նրա գաղափարը այլ բովանդակություն ունի: Նոր իրադրության մեջ մշակութային ինքնության պահանջը երկրորդային, օժանդակ ինչ-որ բան չէ.

այն առաջնայինը, կարևորագույնն է նաև բուն Հայրենիքի, պետականությունից հանդիսանալու գոյացման ու գոյատևման տեսակետից: Նկատի ունենալով պատմությունից փորձը՝ Մաթևոսյանը եզրակացնում է. «Երկրները առհասարակ պարտվում են իդեոլոգիաների պարտությունից հետո, մշակույթների պարտությունից հետո, երկրները, պետությունները զոր ու զորքով գրոհում են, իհարկե, մշակույթների նախնական գրոհումներից հետո: Եվ մի մշակույթը տեղի է տալիս մի այլ մշակույթի, որից հետո Հաջորդում է գրոհող երկրի զորքերի ներխուժումը» (541): Իբրև իր ասածի ցայտուն օրինակ բերում է Խորհրդային Միության փլուզումը:

Ազգը, Հայրենիքը ամենից առաջ լեզուն է: Բայց լեզուն այդ ազգին պատկանող անհատների հաղորդակցության գործիք չէ միայն: Լեզուն նաև հոգի է, գոյություն խորհուրդ, ամեն ինչ լեզվի մեջ է, լեզվից դուրս ոչինչ ազգային չկա: Բայց բոլոր այդ հատկանիշները լեզվի նախնական, բնական տրվածքն են, որ պետք է իրականանան մշակույթի մեջ, այլապես լեզուն կմեռնի, կղաղարի նաև ազգի գոյությունը: Այս կապակցությամբ Մաթևոսյանը սահմանում է, իր արտահայտությամբ՝ «բացարձակ մի ճշմարտություն». «Ազգերը, լեզուները ունեն, ի սկզբանե ունեն, մի անօտարելի պատվախնդրություն, որ իրենք ամուլ չմնան, որ իրենք իրենց պսակեն կուլտուրայով, մշակույթով: Լեզուն չպետք է լռի, լեզուն պետք է գեղարվեստանա, որպեսզի ուրիշ լեզուների մեջ կարողանա բլբլալ, խոսել, ասել, իմաստավորել» (542):

Ըստ էության լեզվի այդ իրացումն են գրականությունը, արվեստի բոլոր տեսակները, մշակույթն ընդհանրապես, որ Մաթևոսյանը միասնաբար ներառում է «Բանի աշխարհ» հասկացության մեջ և որին նա երկրի, պետականության գոյավորման ու կայացման համար ավելի առաջնային ու վճռական նշանակություն է տալիս, քան «նյութի աշխարհին». «Բանի աշխարհը թե եղավ, նյութի աշխարհը անպայման կլինի»: Այսինքն՝ «ի սկզբանե էր բանն», այսինքն՝ երկրի նյութական հարստությունը, ֆիզիկական ներուժը հարաբերական արժեքներ են. դրանք կարող են զորության հաստատուն երաշխիք դառնալ

միայն մշակույթի վավերացմամբ: Նյութականը երկրի մարմինն է, մշակույթը՝ Հոգին: Իսկ Հոգուց զրկվելը մարմնի մահն է: «Խմ դիտումներով, - բացատրում է Մաթևոսյանը, - ուրիշ ազգեր Բանին՝ խոսքին, թատրոնին, գրքին, չատ ավելի մեծ նշանակություն են տալիս, քան զորուզորքին: Քրիստոնեաբար: Քրիստոնեաբար՝ կայսրինը կայսրին տալով, նյութականը կայսրին թողնելով, բանավորը, Բանինը վերցնելով իրենց: Իսկ բանավորը երբ վերցնում ես, կայսրի արդեն ձեռքին միայն փուչ մարմինն է, ոգին լքած մարմինը, այսինքն՝ Բանը վերցնել՝ նշանակում է ամբողջը վերցնել» (545):

Այդ «Բանի աշխարհին» ձև ու կերպարանք են տալիս մեծերը: Բայց նրանք դատարկությունից չէ, որ լույս աշխարհ են գալիս: Իր զրուցակիցներից մեկի այն մտքին, թե «երբ Հանդես են գալիս չասեմ Հարյուրամյակի, ասեմ Հազարամյակի գրողներ, նրանց շուրջը ձևավորվում է վակուում», Մաթևոսյանն առարկում է Համոգիչ Հիմնավորմամբ. մեծերը ծնվում են ժողովրդի դարավոր, Հազարամյա երկունքով. «Դա ժողովրդի, դա լեզվի ձգտումն է՝ ինչ-որ բան կայացնելու: Դա վակուում չէ, ձգտում է» (650): Եթե մեծերի՝ «անվանիների» մենաշնորհն է իրենցով դարաշրջաններ իմաստավորել, ապա Բանի շարքային մշակները՝ «անանուններն» են, որ ապահովում են մշակութային դաշտի չնչառությունը, կենսագործունեությունը: Դա ամենօրյա անվերջանալի ընթացք է, ուր բոլոր արժեքները, նշանակալից լինեն, թե աննշան, կարևորվում են այնքանով, որքանով Հոգ ու միջավայր են ստեղծում բացառիկ արժեքների ծագման համար: Զանազան անվանումներով ու ժանրատեսակներով քանի, քանի «Անուշներ» են գրվել, մինչև որ ծնվել է Թումանյանի «Անուշը»՝ արդեն անկրկնելի ու հավերժականը, որից հետո այլևս ուրիշ «Անուշ» չի գրվելու: Ու բանձնվում է հերթական մաթևոսյանական խտացումը. «Անվանիները անանուններիս հստակվածությունն են» (478): Ստեղծագործողների սերունդները նաև այդ պարտավորվածությունն ունեն:

Եթե «Բանի աշխարհը» լինելություն է, ընթացք է, ապա այդ ընթացքը կարող է կանգ առնել՝ իր բոլոր աղետալի հե-

տեանքներով, քանի դեռ չկա այդ պարտավորվածության գիտակցությունը: Հետխորհրդային շրջանի Հայ գրական-մշակութային կյանքում վերջինի բացակայությունն է, որ անհանգստացնում է Մաթևոսյանին. «Իրականությունը մեր մշակույթից, մեր կուլտուրայից խուսափում է: ... Մեր թեքերը չեն կարողանում ընդգրկել կյանքը իր ամբողջությամբ, իր խորությամբ, իր ընթացքի արագությամբ, իր հեղափոխականության պահը» (547):

Մաթևոսյանն, այնուամենայնիվ, չի կորցնում վաղվա օրվա հավատը. վաղ, թե ուշ՝ հեղափոխական ժամանակների բարդ իրականությունը «կդառնա համաժողովրդական գիտակցություն և կեցություն», որից և կծնվեն նոր Շեքսպիրը, նոր «մարգարենները»: «Իսկ առայժմ, - ավարտում է նա իր խոսքը, - քանի դեռ էդ շեքսպիրները չկան, էդ մեծերը չկան՝ վավերագրություն է: Գոնե քաջությունը ունենանք իրականությունը տեսնել էնպես, ինչպես կա և, եթե մարգարենները չենք՝ գալիք ժամանակների, ապա գոնե մեր ժամանակների մարգարենները լինենք: Մեր ժամանակների վավերագրողները լինելու քաջությունը ունենանք» (547):

Այս տողերին վիճակված էր Հայրենասեր գրողի և իր երկրի պատվախնդիր քաղաքացու վերջին պատգամը լինել՝ իր սերնդակիցներին ու հետնորդներին...

ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԵՐՈՍԻ ՕՏԱՐՈՒՄԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Հարցազրույցներից մեկում Հրանտ Մաթևոսյանը յուրովի նախագծել է իր երկերի հետևյալ վերլուծական սկզբունքը. ելնելով այն հայտնի ճշմարտությունից, որ լեզվի մեջ է գեղարվեստական արտահայտություն ստանում ժողովրդի անհատականությունը, պատմահոգեբանությունը, և անցում անելով նրան, որ «ուրբանիզացված» սյուժեները բացում են լեզվի մի մասը միայն, «նրանք իմ մեջ չեն արթնացնում այն մեծ հայերենը, որ թաքնված է իմ ենթագիտակցության գաղտնարաններում, նիրհում է այնտեղ՝ չոգեկոչված ու ոչ անհրաժեշտ»¹, և միայն «Մեծ կարիքը» հաղթահարելով՝ կարելի է մտնել լեզվաշխարհի այդ ամբողջականության մեջ՝ նա պարզորոշ ընդգծում է. «Նիզախեցի այդ անել միայն «Տաշքենդը» գրելիս... Լեզուն փաստացիորեն ամենալրիվ «հատընտիրն» է ժողովրդական հիշողության» (Ես..., էջ 217): Մի այլ առիթով նա նշում է. «Ինձ դուր են գալիս այն մշակույթները, որոնք նախաստեղծ քառսը տեսքի ու հավասարակշռության են բերում՝ իրենց վերաստեղծվող աշխարհից վտարելով վթարային հնչյունները, գույնը, ձևը»²: Այս առումով «Տաշքենդն» է բացում լիակատար բազմաձայնությունը, որտեղ «ներսից լինելու» գրողական վարպետությունն է, երբ գրում ես ոչ թե մարդու մասին, այլ մարդու ներսից, «ոչ

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, 2005, էջ 219 (այսուհետև նույն գրքից մեջբերումների հղումները կնշվեն տեղում):

² Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004, էջ 23:

Թե ծառի մասին, այլ ծառի միջից, ոչ Թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից» (էջ 220): Ի վերջո, «Ահնիձոր»-ից սկսած՝ ամենուր հիմնականում Ծմակուտ-«Լույսի հովիտն» է՝ իր մարդկանցով, նրանց միկրո-աշխարհի «մակրոաշխարհային» ընդգրկումներով, բայց դիպաչարի, կերպարի շառավիղումների մեջ առանձնահատուկ իմաստ է ստանում հենց բառի անվթար չարժույթը մինչև «Տաշքենդ», որը պարզում է նաև այն փաստը, թե ««Տաշքենդ» վիպակում այրական դաժանություն է պահանջվել մարդու և մարդկանց, մարդու և բնաշխարհի միջև կատարվող կործանարար փոփոխություններին նայելու համար» (էջ 269):

«Ներսից լինելու» անհրաժեշտությունը հակադրություն չի դառնում այն բանին, որ Մաթևոսյանը իրեն հաճախ անվանում է «տարեգրող-վավերագրող» (ով սովորաբար կողքից է դիտում ու գրառում), քանի որ կերպարի հետ ներսից գործելու-խոսելու երկունքը այդ ներձուլման մեջ հավասարազոր է դարձնում գրողին և հերոսին (դրանով նաև՝ ընթերցողին, որով և ապահովվում է պոլիֆոնիայի եռահենարան կառույցը), հեղինակը երբեմն «նահանջում է», կրավորական թվացող «անտեսություն» վավերագրում հերոսի գործը, հնարավորություն է ընձեռում նրա լիակատար ազատ ինքնադրսևորմանը: Այս միտումը պայմանավորում է նաև բառի չարժման, համատեքստի որակային անցումների յուրօրինակ տրամաբանությունը: «Ահնիձորի» ակնարկագիր-վավերագրողը նույն ասելիքը հեղինակ-հերոս համարժեքություն (երբեմն առաջինի բնական գերակայություն) չարունակում է «Մենք ենք, մեր սարերը», «Սկիզբը» վիպակներում և շատ պատմվածքներում, քայլ առ քայլ կերպարի մենախոսային կառույցը առաջնային դարձնում «Աչնան արև»-ում, «Ծառեր»-ում, հետո նաև «Տերը» կինովիպակում, ոճական համադրականություն ստեղծում «Նուճհար»-ում (Անտոնիոնիի ֆիլմի սցենարի «վերապատմումը», Արմենի հուշերի կամ գյուղի մասին գործից հատվածների կոլաժային ներառումը) և մանավանդ «Մեծամոր» էսսեում՝ լրագրային հոդվածների, պատմիչներից և Ս.Գրքից բերված կտորների, գիտաժողովի տեղեկատվական արձանագրություն, զեղարվեստական-գիտա-

կան-հրապարակախոսական ոճերի սահմանազատված համադրումներով:

«Ահնիձոր»-ում ակնարկի ժանրը ինքնին հասկանալի է դարձնում հեղինակային պատումի տիրակալությունը, ասենք, բնապատկերի, անցյալի ու այսօրվա դեպքերի վավերագրումների մեջ, որտեղ արարման ուժը դեռևս իշխում է օտարման դրամային, որտեղ պատմությունը այժմեականանում է հոգսի շարունակականությունը: Գրողի խոսքի մեջ հաղորդակցական և վերլուծական հավասարակշռությունն է, ուր հասկանալի նկարագրայնության առկայությունն անգամ («Իսկ հողը նույն կենսագրությունն ունի, ինչ հայոց՝ հազար անգամ մոխրացած, հազար մեկ անգամ կանաչած հողը. այստեղ մարդ ապրել է, այս ձորը եղել է մի բերրի հովիտ»¹ և այլն) չի սքողում կերպարի ինքնուրույնության ներքին շարժումը կամ դրա տարրերը, քանի որ հերոսի ակտիվության որոշողը բառի հոգեվերլուծական լիցքն է, որը Մաթևոսյանի ոճի մեջ դառնում է նաև յուրօրինակ էպիգմի՝ ժողովրդական խոսքի կարևոր հատկանիշի խթանիչ: Այսպես՝ մի քանի բառի մեջ թանձրանում է պարզ գյուղական բնավորության այն հատկանիշը, թե «պահակ» ասածն անգամ ինչպե՞ս և ինչու՞ արգելի գյուղից սար բարձրացողին՝ կարտոֆիլ հանելը (որը չգիտես ինչպես գողություն անվանես), և այս հոգեվիճակի ու պարտականություն չկատարելու անիրավասության հակադրությունը պիտի լուծվի նույնքան միամիտ զավեշտախաղով, ուր կերպարի շատ ժլատ բառերը ազատորեն չառավիղում են տարողունակ հարաբերություններ. «Գյուղը լուր ընկավ, որ Դանելանց Ադամ քեռին մեկին բոթել է... Կարտոլ հանելիս է եղել, չի թողել, հրել է (նույն բանը չանելու պատճառով մի անգամ նկատողություն ստանալուց հետո-Վ.Ս.), հետն էլ ասել է՝ «Մարդ աստծո, չառդ քաշի, կոլխոգի կարտոլ է, ես էլ պահակ եմ» (էջ 12): Վերլուծական լիցքը, իհարկե, դեռ բառա-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1983, էջ 8 (այսուհետև Մաթևոսյանի գեղարվեստական երկերից քաղված մեջբերումների էջերը կնշվեն տեղում: Դրանցում եղած ընդգծումները մերն են - Վ. Ս.):

իրավիճակային պայթյուններ չի առաջացնում, դեռևս նյութն է տիրակալում բառին՝ մինչև որ բառը հավասարազորվի իր իսկ ձևավորած նյութին:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում նույն դիրքորոշումը ասպարեզ է հանում կերպարային թանձր կերտվածքներ՝ պարզ տեսանելի միջավայրում տարժամանակյա ու համատարածական հարցադրումներով, ենթատեքստային խորհրդավորություններ, որ, թվում է, հաշտության եզրեր է փնտրում բնական մարդկայինի և քաղաքակրթական աղավաղումների ներհակության միջև, և այստեղ ավելի զգալի է հեղինակ-հերոս պատումային հավասարակշռության միտումը: Ներքորեքյալ համատեքստի մեջ, օրինակ, կարիք չկա փորձելու գտնել սահմանը. «Եվ հիմա ատել մեկին, որին երբ ձեռ ես առնում՝ հայհոյում է, որը երբ հուզվում է՝ զանգահարում է չրջկենտրոնից գյուղ, թե եզներն ինչպե՞ս են... է, է՛, եղբայր, ատելությունը մեծ ոսկի է, ամեն կոճակի համար չես մանրի: Հետո՝ ի՞նչ է պատահել. ոչխարն ուրիշի էր՝ և իհա՛րկե պիտի խոսքուզրույց էլ լիներ, և կո՛րվ ու բանտ էլ, ի՞նչ կա որ» (էջ 112-113): խոսքային ներքին փոխշփումները հասնում են նրան, որ երբեմն նկատվում են նաև հեղինակի ու հերոսի բառի աննկատ ներձուկումներ՝ համատեքստային սինկրետիզմով: Ահա օրինակ՝ «Ամեն ինչ պարզ էր: Ոչ-խար մորթելը հանցանք չէ, ընդհակառակը, եթե կուզեք իմանալ, ոչխարը հենց մորթելու համար է», - հեղինակային խոսքին առանց որևէ երկխոսական սահմանադատման, որպես ուղղակի շարունակություն, համադրվում է լեյտենանտի խոսքը. «Բայց եթե մորթել ես այնպիսի ոչխար, որ օրենքով քոնը չէ՝ այդտեղ արդեն կներես: Ես, պարզ է, քննիչ եմ, ես բացահայտել եմ զողությունը, հիմա մնում է միայն, որ ես հարցեր տամ՝ դու ասես «այո»: Վերջացավ» (էջ 131), որին օրենքի ու օրինազանցությունների քաղաքակրթ խառնաշփոթի հակադրություն է դառնում համատեքստին անմիջապես ներձուկված՝ Պավլեի խոսքը՝ ներհակ հոգեբանությունների վերլուծականության մեջ պարզ բնականության ինքնահաստատման ճիգով և ներքին դիալոգիզմով միայն. «Զե, չվերջացավ: Բանն այն է, որ ես հինգ տարի բա-

նակում պորտ եմ մաշել... Տղամարդու նման ես իմ բաժին տան-
ջանքը կերել եմ... Ու իմ ուրախությունից էլ ոչ ոքի չեմ տա մի
գրամ: Դու էլ, քո Ռեազն էլ, քո Ռեազի ոչխարն էլ... Պավլեն ես
չեմ» (էջ 132): [«Մեծամոր»-ում էսսեի ժանրի պահանջած հե-
ղինակային խոհի մեջ ասվում է. «Հերն անիծած, ունես կանգնե-
լու տեղ, այս հազարամյա կավոտ այգիներից պոկիր մի ողկույզ
չեկ խաղող, մատներիդ մեջ պահիր մի բաժակ կոնյակ արևի դեմ,
կանգնիր լավաչհաց փռած հովտում Նոյան լեռան կողքին և
ասա՝ ես ես եմ»¹: Այլ կերպ՝ դու դու ես, եթե տերն ես՝ արարողի
և պահպանողի հայտանշաններով միայն. եթե այդ ընկալումն ու
իրավունքը խլվել է (այլևս), պիտի պոռթկա «ես ես չեմ» ինք-
նակատանքը, թող որ տարժամանակյա ու համատարածական
այս փիլիսոփայությունը գեղարվեստորեն մարմնավորվի հեռու
Ծմակուտի մարդկանց խորաքանդակներում, որ բառերով է
արված, և անցած դարի 60-80-ական թվականների սոցիալ-քա-
ղաքական հարաբերությունների համար դիտված այս ճշմար-
տությունը մշտարդիական է այսօրվա պատրանքվող Հայաս-
տանի և ինքնբեկման գնացող Երկրագնդի համար]:

Պավլեի խոսքի այս ավարտը ևս օտարման ուղղակի բա-
նաձևումն է («ես ես չեմ»), որ հերոսներին անընդհատ պար-
տադրվում է «դրսի» ոչ բանական թվացող քաղաքակրթական
կապերով և դառնում «ներսի» դրամատիկ գիտակցություն, և
այդ գեպքում հերոսի հետ «ներսից» լինելու ծրագիր ունեցող
հեղինակը խոսքի իր ազատությունը բնականորեն փոխանցում
է հենց հերոսին, արտաքին հանդարտ վավերագրողը մտնում է
ներապրումային հարադատության բեռի տակ, և իսկապես կա-
րևոր չէ երկուսի բառի սահմանը, այն, որ նրանք կից երկխոսա-
կան կառույց են կամ ներծուլված համատեքստ: Մաթևոսյանը
ժողովրդի հիշողության «հատընտիրը» քայլ առ քայլ, երևակ-
ված ու չերևակված, բերում է իր խոսքի մեջ, փորձում է դեռևս

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառերը, Երևան, 1978, էջ 320:

տիրակալող հեղինակային պատումի ենթատեքստերում լիարժեք դարձնել կերպարի ոչ միայն գործը և խոսքը, այլև (հենց իր պատումի կերպարային ընկալման մեջ) նրանց ուժն ու ներկայությունը: Այսպես մարդիկ իրենց նման, իրենց համար, բայց նաև որպես «ուրիշ» ապրում-հարաբերվում են, փորձում են ձախողումներով տեր կանգնել իրենց բաժին ուրախությունն ու խաղաղությունը, «ճաշակել սակավ մի մեղր», ինչպես «Օգոստոս»-ի Անդրոն խոտի հսկա բեռի տակ սարից իջնող սմբած ու իրենից դուրս եկած Մարիամին իրենը դարձրեց, որից հետո Անդրոյի կինը՝ Աշխենը, խոնարհ ու քաղաքավարի թույլտվությամբ գյուղ իջավ, Մարիամի հետ ջրի գնաց, նրան «մի կողմ տարավ՝ որ դույլի մեջ ծեղ ու հող չընկնի, Մարիամի գլխաշորը հանեց՝ որ չպատուվի», լավ թակեց մարմնի բոլոր մասերը, հարազատի նույն հոգատարությամբ «հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը տվեց մազերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և դույլերն ինքը վերցրեց, որովհետև Մարիամը ոտքի վրա դժվար էր մնում» (1, էջ 162): Այսպես ջղաձիգ պրկվածությունը հեղինակային խոսքի անկողմնակալ հանդարտության տակ պահում է ավերումների ցավը կերպարի իրավունքի մեջ, ինչպես Ալխոյի Գողգոթան, որ աղվես Գիքորիին է նույնքան, և որը յուրովի համադրում է Անդրոյի անտնտեսվարությունը Գիքորի խորամանկ ու մանրախնդիր յուրացումներին: Նույն կերպ իր անսահման թվացող փառքի ու վերելքների հպարտ ինքնացուցադրանքից «Կայարան»-ում քայլ առ քայլ անկումներին վարժվող Հրանտ Քառյանի ինքնօտարումը հերոսների երկխոսական վիճակների հումորային պարզությունը է ներկայացվում, ինչպես լուռ դրամայով ցույց է տրվում Մեսրոպի՝ հին ցավերի խառնաշփոթից բնական դարձած այսօրվա թուրքատյացությունը, որի հետևանքով իր իսկ միջավայրում նրան տրվում է «Նա չաղված մարդ էր» չոր գնահատականը (Ծառերը, էջ 201): Նահանջի բուն ցավը բառի ենթախորքային երևակման մեջ է, գուցե նաև այն պատճառով, որ այս շատ հին աշխարհն է հարազատորեն բնական ու անչար, որ իր աղավաղումն ու գայթակհանգամ «դրսից» կառուցած ճանապարհի այս անհասկանալի

խութերից առաջացած ծոմովող ծիծաղով է ընդունում:

«Նժույզս, նժույզս» նովելի Փոքր Հորեղբոր (որ հիշեցնում է «Տաշքենդի» Սիրուն Թեվիկին) ներքին փախուստի ձգտումը դեպի Թիֆլիս ու բանակի ընկերուհին, որը տարբեր է Թեվիկի չտարորոշված փախուստից դեպի Տաշքենդ, իր թվացյալ սուր արտահայտչաձևերով (իր ուժի վստահությունը, պտտաձողի վրա պտույտների ցուցադրանքը, բայց նաև՝ հարազատների քամահրանքը, իր ձեռքով ոտը կոտրած իր նժույզին կացնով սպանելու պարտադրանքը) հեղինակային հանդարտ պատումի մեջ են պահում օտարման լարվածությունը, որտեղ սակայն, ցավը միշտ ակնհայտ է.

«Վերջերս, տասնհինգ տարի հետո, ես հարցրի Փոքր Հորեղբորս.

- Հիշում ես կապույտ քուռակը:

- ...Կապույտ քուռակը: Ա...- ժպտաց Փոքր Հորեղբայրս,-
էն ժամանակ դու էլ էիր քուռակ, ես էլ էի քուռակ» (1, էջ 326-327):

Անկումների ճաքերը և՛ սոցիալ-հոգեբանական, և՛ փրկիսոփայական, և՛ գեղազիտական-վերլուծական առումներով նկատելի մեծացած չափեր են ընդունում «Սկիզբը» վիպակում՝ մոռի դույլի տեղը փոխելու չարությունամբ, «եղնանիստի» գոյությունամբ, եղնիկներին ոչնչացնելու մեծերի անլուր բնազդով, թիկունքում ինչ-որ մեկի թաքուն առկայությունամբ, իր սիրո նման տրված մոռը քամահրալից անտարբերությամբ ծամող քաղաքի կանանց անկեցվածք ներխուժումով, եղբորը կայարանից տուն բերելու համար ճամփա ընկած ձիու և Արայիկի ծանր ընթացքով և Մեսրոպի մասին հարակցված նյութի ընդմիջարկումով, որոնք հեղինակային խոսքին ևս բազմաձայնություն լիքս են հաղորդում: Նույն հերոսներին տարբեր գործերում «բնակեցնելու» սկզբունքով, հետաքրքիր է, որ այստեղ երկրորդաբար երևում է վաղվա «տեղական» օտարողներից մեկը (ով ակտիվ դեր է ունենալու «Տաշքենդ»-ում)..

«Պեպեսնոտը խնձորենու տակ նշան էր բռնում, քարը պահում էր աչքի դեմ, բայց դեռ չէր չալրտում...»:

- Խնձոր չկա,- ասաց տղան,- էդ ծառը մեղք է:

- Դու՛ չկաս,- ասաց պեպենոտը և քարը քթի վրայով մեկնեց դեպի...- չալվարս Հագիցդ Հանիր» (էջ 266). նույն չարությունը, հրամայական կեցվածքը, ամեն ինչ իրենը համարելու եսամոլությունը, որոնց մեջ ծառն ու եղնիկը իր նման աստվածային գոյություն ընկալող տղան պարզապես չկա, ինչպես չգոյություն է «Տաչքենդի» Սիրուն Թեվիկը Մեծ պեպենոտի միջավայրում: Եվ այս միջավայրից փախչելու նման Արայիկը ևս փորձում է ինքնահաստատման եզր գտնել դպրոցի տնօրենի հիվանդ տղայի հետ (որի մեջ արդեն ապրելու ուղղակի բացասումն է) ընկերություն մեջ և նրա հետ բնությունը ապավինելու փաստով. «Գրիգորյանից չվախենար՝ տղան նրա (տղայի-Վ.Ս.) հետ ընկերություն կաներ: Կտաներ մոոի, հաճարկուտի լոություն մեջ նրանք կնստեին այն տեղի մոտ, ուր քիչ առաջ նստած էին եղել հայրեղնիկը, մայր-եղնիկը և տղա-եղնիկը» (էջ 267): Իսկ ո՞վ է մեղավոր, որ մեռավ տնօրենի այդ տղան՝ չտեսնելով սպանված եղնիկների հրաշալի եղնանիստը գոնե, և իրենք՝ չիլ Եղիշի «չլոռները» ահա շարված են այսպես: Կրկին գրողի-հերոսի ներձույլ ընկալումների մեջ մարմնավորվում է դրաման առ այն, որ դրանով հանդերձ, «Գրիգորյանի վիշտը մաքուր չէ... Ամեն անգամ, նա ամեն անգամ (կրկնությունը հենց այդ ներձույլման դրսևորումն է-Վ.Ս.), երբ քարտեզի մոտ է կանչում, երբ քեզ նայում է, երբ ուրիշի է նայում, բայց աչքի տակով տեսնում է նաև քեզ, միշտ նա գիտի, որ Աշոտի փոխարեն կուզենայիր դու մահանալ (բայց դրանով չի հարազատանում տղային-Վ.Ս.) և քեզ պարտադրում է Աշոտի համար քո ցավը թե՛ նրա փոխարեն դու էիր մեռնելու (էջ 278-279): Երկու դեպքում էլ՝ և՛ այս վիպակում, և՛ «Տաչքենդ»-ում, ճիշդ ընդգծում է մերժվածության ծանր վիճակի հեղինակային ներկայացումը կերպարի ապրումի բնական ձևի մեջ:

Օտարման համեմատաբար հանդարտ թվացող «տարեգրումների» մեջ հեղինակ-հերոսի անձնականացող ցավն է սրվում, երբ այդ հոգեվիճակին են մղվում պատանիները՝ անգամ հոգսի մեջ կյանքը լուսավոր ընկալողները, քանի որ նրանք են

սկիզբը ամեն ինչի, և տիրոջ ու երկրի ջիղը լինելու իրավունքի սաղմնավորման կողքին այդ մերժվածությունն էլ նրանցում պետք է սկսվի: Եթե «Իմ գայլը» պատմվածքի հերոսը (պատումը առաջին դեմքով է) չարաճճի ուժի դրսևորումներով է ինքնահաստատման փորձեր անում, ապա «Սկիզբը» վիպակի Արայիկի կրավորականության մեջ ընդդիմանալու չտարորոշված ուժի կողքին շատ ավելի է իր խեղճությունը օտարված «Մեր վազքը» պատմվածքի (պատումը կրկին առաջին դեմքով է) հերոսը: Նրա ոչ առողջ ծնողների բոլոր երեխաները, մեկ տարեկան չղարձած, մեռնում էին, և թուրքի կամ քրդի անունով մահին մոլորեցնելու խորհուրդը ծնողներին ստիպել էր Արտո-Արտավազդ իբր օտար անունը գտնել (կարելի է չանտեսել նաև քաղաքական ենթատեքստը), ու հետո այդ «վիրավորանքը» դասարանում նրա վրա դաշել էր Թուրք անունը: Նվազ ու անառողջ երեխան վարժվել էր իր մերժվածությանը, որը դպրոցի տնօրենի գայրույթից հետո մեղմվել էր նոր մականունով. հավաքարարուհի մայրը գրադարանում հին կարմիր պաստառ էր գտել՝ «Կորչեն օտարերկրյա զավթիչները» կոչով, դրանից վերնաչապիկ հնարել, անօճառ լվացքի արդյունքում թիկունքին մնացել էր «օտար» բառի ստվերագիրը (այստեղ ևս հին ու նոր ժամանակների անազատության բազմաձայն ենթատեքստ կարող ենք գտնել), և դասարանցիները նրան «Օտար» մականունով էին կնքել ու սկսել ծաղրը: Յուրային-ոչ յուրային այս՝ հասարակայնորեն ընդունված սահմանախախտումների մեջ անորոշ են մնում համակրանքի ու հակակրանքի տեղն ու չափը. «Օտարը խոնարհեց աղջկա իր երկար թարթիչներն ու թուրք կուլ տվեց. ես տեսա աղամախնձորի դանդաղ վերուվարումը նրա բարակ վզին: Ես գնացի նստեցի իմ տեղը, որպեսզի **նրանցից** հեռու լինեմ և նրա մասին որևէ սրամտություն չանեմ» (էջ 417): Հարցը միայն այն է, որ վազքի մրցման դուրս եկող մի խումբը պիտի մերժի նրան, քանի որ նա չի կարող երկար վազել և պարտություն կրելի, ոչ էլ գուցե, այն, որ «ուրիշի-օտարի» ապրումը սեփականի նման ընկալող հեղինակ-հերոսը նրան կտանի իր խումբը, անընդհատ կքաջալերի, մինչև որ պատասխան ստանա՝

«- Կվադենմ,- չչնջաց նա (էջ 430)...- Որ միասին ենք գնում...» (էջ 433), այդ ընթացքում նաև արդեն նույն ճանապարհի հարազատությունը ինքը կասի՝ «- Էդ չորերդ նորից կլվանաք», և կսի վեհերոտ ձայնը՝ «- Լվացել է, տառերը չեն անցնում» (էջ 434), այլ շատ ավելի այն, որ կյանքի ուղին յուրովի խորհրդանշող մրցակից խմբերի ու անհատների այս վազքը իր մեկնարկով ու կազմակերպման ձևով անարդար էր ու ծիծաղելիորեն վիրավորական, և ուսուցչի հարցը, թե՛ «Իսկ Արտավազդն ու՞ր է», չէր կարող բնական պատասխան ստանալ, թե՛ «Եկել է, դպրոցում է», քանի որ «նա չէր եկել, դպրոցում չէր, ձորի իր հատակներում, մենակ, չեղվելով ու ընկրկելով, կոպում էր իր վազքի դեմ» (էջ 448), որովհետև նա մեկընդմիջտ օտար էր և իր ճանապարհը անմիտ կոիվներով ու նահանջներով (հաղթանակը միջավայրը իր ուժերից վեր է դարձրել) պիտի անցներ՝ «Տաչքենդ»-ի Մյուսի նման (որ Ստարի հոմանիչն է)՝ լուռ ու անհաղորդակից խոհականությունը դիտելով իր անկումներն ու դրանց երևացող և չերևացող հեղինակներին:

Խոստովանելով, թե՛ «Սկսում եմ հստակորեն հասկանալ, որ ամենևին էլ ընթերցողական լայն շրջանակների հեղինակ չեմ» (Սպիտակ... էջ 22)՝ Հ.Մաթևոսյանը եզրահանգում է. «Երբ արվեստը արվեստի համար է, միայն այդ դեպքում է դառնում մարդու համար» (2, էջ 555): Սա վկայությունն է ժողովրդական խոսքի կամ նրա հիշողության «հատրնտիրից» վերցրած բառի գեղագիտացման: Իսկ բառի հոգեվերլուծական շերտերի մեջ, հեղինակակերպարային պատումի փոխներթափանցումներով միկրո և մակրո աշխարհների ընդգրկուն հարաբերությունների ուղին Մաթևոսյանի խոսքը մոտեցնում է լիարժեք պոլիֆոնիայի բարդ ինքնահաստատումների: Բառի մեջ տարժամանակյա և համատարածական ընդգրկումը՝ որպես Մարդու ինքնահայտնաբերման հավերժական ու դրամատիկ ճանապարհ, նոր որակ է դառնում «Աչնան արև»-ում, որն այս առումով «Տաչքենդ»-ի անմիջական նախամուտքն է: Ակնհայտ է ոճապատումային անցումը «Աչնան արև»-ից «Ծառերը», երբ հեղինակ-հերոս համադրային չարժումը վերածվում է հերոս-հեղինակ սինկրետիզ-

մի՝ կերպարային մենապատումի ձևի մեջ, ինչպես որ դա նկատելի է «Տալքենդից» «Տերը» բովանդակաոճային կապի մեջ. առաջին դեպքում հեղինակի բառը պարզապես իր մեջ է առնում կերպարի խոսքի ու գործի ազատությունը, երկրորդում այդ ազատության «կարգավորիչը» հերոսի բառն է:

«Աշնան արև»-ում հեղինակի և հերոսի խոսքը՝ որպես նույն օտարման վավերագրումներ «ներսից», փոխներթափանցված հավասարազորություն է, և դժվար է որոշել (կամ չես ուզում դա անել), թե հեղինակային «օբյեկտիվ» պատումի, զգալի տեղ ունեցող երկխոսությունների մեջ լինու՞մ է այնպես, որ հերոսը գտնվի հեղինակի բառի պարզ ենթարկվածության մեջ, կարելի՞ է տեսնել զրոգի կամ Աղունի «գերիշխանության» որևէ եզր: Օրինակ՝ «Սիմոնին ուղարկել էին Ղազախ ցորենի, Ներսեսը Մանաց էր գնում,- տար տուր հորը,- ասացին: Չէ, չասացին. այդքան լեզու առնաուտ Իշխանի դեմ՝ նրանք չունեին. սիրտ պատռելու չափ սարսափելի էր պատկերացնել, որ այդպես կարտուղ ու հաց են ուտելու և ծաղրելու են ուրիշներին՝ թե լա՛վ ապրողներին, թե վա՛տ ապրողներին...» (2, էջ 15): Հեղինակային այս պատումը նույնքա՞ն հերոսինը չէ, երբ շարունակության մեջ նրանք երբեմն-երբեմն վերածվում են միաձույլ ներդաշնակության. «Դեղին արտերը խշշում էին, նրան (Աղունին՝ հեղինակային տարեգրմամբ-Վ.Ս.) չթողեցին ծանր գործ անի... Ու՞ր կորավ էդ կյանքը (աննկատ համադրվում է հերոսի խոսքը-Վ.Ս.)... Լավերդ չուտ եք մեռնում... Մահը թանկացնում է կյանքը, դրա համար էլ, նանի ջան, ես քեզ մահ չեմ ցանկանում, եսի՞մ, հանկարծ մեռնես, հանկարծ մտածեմ, որ լավն էիր, գնացիր» (էջ 18): Կամ՝ «Ձեղուն բարձրանալիս, սանդուղքների վրայից նա (Աղունը. պատմողը հեղինակն է-Վ.Ս.) նայեց՝ տանձենու մոտ Սիմոնը գալիս էր ձին քաշելով դանդաղ ու... ծնկները ծալվելով: Բայց սիրտ չկար բարկանալու: Աշխարհը տխու՛ր, տխուր էր (համաձույլ անցումը Աղունի խոսքին-Վ.Ս.)... Երեխա էինք, աղջիկ էինք, հարս էինք, դեռ երեկ էր՝ կարոտում ու սպասում էինք. ինչի՞: Մի լավ բանի սպասումից սիրտներս թփրտում էր ինչու՞» (էջ 57): Լույսի այս սպասումներին հակադրված օտա-

րումների դեմ (կենցաղային, թե քաղաքական, սոցիալական, հոգեբանական, այստեղ թե այնտեղ, «մեծ» թե «փոքր» հերոսի մեջ – կարևոր չէ) կերպարի ուժը աշնան արևի չայրող ջերմության բերքաբերությունն է, որի իմաստը ձմեռվա շնչի զգացողությունից է ընդգծվում (արժե՞ բացել փոխաբերական ենթաշերտը), բայց դա լինում է ուշ, գալիս է կորստից հետո կամ չի գալիս ընդհանրապես:

Այսպես ահա, կերպարներին համադրված նաև բառի բազմաձայնությունը, գալով ժողովրդական հիշողության «հատընտիրից», հոգեբանական խորքի մեջ վերածվում է կառնավալային գունագեղության, և այս ամենը՝ կերպարի օտարումների դրամատիկ ընթացքի և դրա համամարդկային ընդհանրացումների ենթատեքստի ցուցադրումով, ամբողջանում է «Տաշքենդ» վիպակում: Վիպակն սկսվում է բառախրավիճակների դիմակահանդեսային հրավառություններ, որ հեղինակի-Ջանդառի-Մյուսի բազմաձայնության համաձուլվածքում ուժի ու հաղթանակի պատրանքը քայլ առ քայլ մշուշվի օտարման ու օտարողների միջավայրի ճապաղում: «Մի անպատմելի մեծ, մի համաշխարհային ճամփորդությունից Ջանդառ թեվանը եկավ: Եկավ ծիծաղեց-ծիծաղեց ու քաչեց ոտի տակ մի որձ մորթեց, ինքը կարծես և նշանավոր հյուր էր, և հյուրի առաջ որձ մորթող հին թեվիկը: Կինը՝ Սոփին, Մյուս թեվանը՝ Սիրունը, սրա նորահարսը կանգնել նայում էին» (2, էջ 267): «Համաշխարհային, նշանավոր» և այս շարքում «հին» բառերի մետաֆորային ենթատեքստը հաղթական պայծառությամբ է պայթում, և դիմակահանդեսը շատ արագ «կանգնած նայողներին» պիտի մասնակից դարձնե, քանի որ խաղի լիարժեք ազատությունն է որոշում կառնավալային ընդհանրականությունը, ծիծաղկոտ գունայնության մեջ ներառվում է աշխարհը, եթե թաքուն սողոսկումով, թվում է, շատ հեռվից, բայց նաև հենց քո ներսից գլուխ չբարձրացնի անկումների աղավաղող ուժը: Պատրանքային հաղթանակի տոնահանդեսը այն բանի համար է, որ կորած ոչխարների որոնումների «չուրջ-երկրյա ճանապարհորդությունից», «չուրջերկրյա՝ այսինքն որ երեք օր առաջ այստեղից կորչում ենք (անմիջապես հեղինակի-

հերոսի խոսքի համադրություն-Վ.Ս.), չգիտենք երեք օր որտեղ ենք, ինչերեն և ինչ ենք խոսում» («տիեզերական» անորոշությունից վերադարձ իր սահմանները), Զանդառը գալիս է. [և կարծես «մի հաղթական արշավանքից Զանդառ Թեվանը եկավ. եկավ գլխարկը դրեց թարեքին ու ծիծաղեց» (էջ 268):]

Դիմակահանդեսային անցումների նույն անսպասելիությունամբ հաղթանակը շատ արագ խառնաչփոթվում է անկումների սառնությունամբ, հոգնած բաժակաճառի մեջ թողնում է պայծառությունը, նույն Զանդառի այս պահի և անցյալի հուշերի ժամանակային ետևառաջությունամբ հատկանշվող պատումի մեջ խարկանքը պարզվում է, Զանդառից փոխանցվում Մյուս Թեվիկին, բառի նույն ազատություն իրավունքով ներառում ընդմիջարկություններ Սանդրո Վաթինյանի, Մեծ պեպենի ու նրա երկու եղբոր, սրանց մայր Շուշանի և փոքր ու մեծ, բայց միշտ նույն հավասարազորությունամբ այլ դրվագներ, որոնք և ամբողջացնում են բացասող արտաքին միջավայրը, դառնում ներքին անկումների դրդիչներ: Իրենցը համարվող կորած ոչխարների տերերի և նրանց հետ կապի հիշողությունը ստեղծում է այդ անցման բնականությունը: Եվ այսպես, պատերազմից հետո քաղաքում միլիցիայի լեյտենանտ Վլ.Մելիքյանը «եկել ասել էր քաղաքում մի մաքուր աղջիկ չկա» (էջ 281), ամուսնացել էր իրենց հորեղբոր աղջկա հետ, իր անունով ոչխար էր ստացել, որ այս փոքր հոտի մեջ կարող էր շատանալ: Հետո էլ «բնիկ հովրտեցի» անասնաբույժը (այլանդակ լակում է), երբ Օհանի ոչխարը հանձնաժողովը երկու Թևանի վրա կիսում էր, ասաց. «Շան որդի, ձեր անասնաբույժը մի երևանցու պատիվ չունի՞. էդ ո՞նց է միլիցիան ձեր առաջ ոչխար կունենա, մենք չենք ունենա» (էջ 282). «այլանդակ լակում է» հենց այնպես արված ռեմարկով և հերոսի մի նախադասությունամբ այս և նման կերպարներն էլ բազմաձայնության լիարժեք մասնակիցներն են: Այսպես Թևանների հոտի մեջ քանակ է դառնում «ուրիշը», ինչպես որ նրանց տերերը, սողոսկելով բնականության այս պարզ աշխարհը, բացասման ծանր որակ են դառնալու նրանց կյանքում:

Ներդաշնակությունը աղարտող այսպիսիների հետ ուղղակի

կամ անուղղակի առնչությունների մի արտահայտությունը նախկին նախագահ, «Հովրտեցի» Սանդրո Վաթինյանի դրվագի ընդմիջարկումն է: [Մաթևոսյանը տարբեր առիթներով խոստովանել է. «Ուզում եմ սյուժետային գրող լինել... Եվ ամեն անգամ նույնն է տեղի ունենում՝ տեսնում եմ, որ իմ ձին նորից ճամփից չեղվել է... Այո՛, տաքուկ, այո, հուզիչ... Բայց, ավաղ, միայն նյութ: Սկեռվում եմ, ջանքեր եմ գործադրում, որոշ ժամանակ գնում եմ ճանապարհով ու նույնիսկ առաջ եմ անցնում... Բայց մի քիչ թուլանում եմ, և ամեն ինչ սկսվում է նորից՝ խցանումներ, ցատկեր, դադարներ, հիշողություններ, մի խոսքով՝ պատահոտությամբ կոմպոզիցիա» (Ես... էջ 224). սա խիստ ձևակերպումների մեջ բազմաձայնության ինքնարուխ հաստատումն է նաև]: Ոչ մի ընդմիջարկում ինքնանպատակ չէ, առավել ևս՝ կարկատան, քանի որ ամբողջացնում է հերոսների ինքնուրույնության այս միջավայրը: Այս դեպքում դա արվում է տեր-հակատեր նշանակարգերի հարաբերությամբ՝ անձնական-խոհական սահմանին հաղորդակցելով ազգային-քաղաքական ենթաչերտը: Զանդառի բառի երանգներով տրվում է գրողական բացատրությունը. «Քառասունինը թվի ձմեռը Մեծ Հովրտեցին կնկա մեծ չառի եկավ... Ու որք մնաց մեր Ծմակուտի ժողովուրդը, քանի որ մեր գյուղի մտածող գլուխը՝ այսինքն որ իրավունք ուներ ու ամբիոնից մտածում էր (ժողովրդական խոսքի հումորային ենթաչերտը հեղինակային համատեքստում-Վ.Ս.)՝ օրիորդ Սիրանուշ Վրացյանը, ամուսնացել գյուղից գնացել էր» (2, էջ 300): Նառնաչիութի, հիմա էլ ըստ հովվի, հասնում է Ծմակուտը Հովիտին միացնելու որոշմամբ իրենց ինքնուրույնության կորստին կամ անտեղությունը, և այս գիտակցությունը ընդհանրանում է գյուղից մինչև երկիր-պետությունը: Նեղացած նախագահին համոզելու ջանքերը տեղացիների մեջ անարդյունք էր մնացել, և մեկը ելք հուշող «իմաստուն» խորհրդի հետ «Ղազախի ճամփան էր ցույց տվել: Ղազախը՝ Ադրբեջան, մենք՝ իբր թե Հայաստան.- Ղազախա Սալահլիի ֆերմայի վարիչ քոռ Ահմադը մեր չըջկոմ Գրիգարյանին ո՞րտեղից է ճանաչելու»: Եվ ինչու՞ չդիմել հորեղբայր Համբոյին, թեկուզ նրա ու Սանդրոյի միջև հին թշնամություն

կար, նրա հարգված խոսքը Հէր անցնի, քանի որ Համբոն «Ձեզոր
 Լոռու ժամանակներում, այսինքն երբ ոչ Հայաստանին ու ոչ էլ
 Վրաստանին ու Ադրբեջանին էինք ենթարկվելիս եղել, Մամ-
 ոռուտ խոտհարքների կովի վրա դազանակը Վաթրնանց Ավետը-
 քի գլխին տրաքացրել» էր (էջ 301): Հեղինակակերպարային
 ընկալումների ժողովրդական պարզություն մեջ, նույն անկողմ-
 նակալ թվացող իմիջիպայությունամբ ներկայանում է ազգային
 մեծ ողբերգություն, որի բուն պատճառը՝ տիրոջ բացակայու-
 թյունը, նույնպես տեղային բնականությամբ է դիտվում՝ «Իբր
 թե Հայաստան», «չեզոք Լոռի» կարկատանված տարածքում,
 ուր կարող են, սակայն, լուրջ կոիվներ լինել խոտհարքների հա-
 մար: Օտարման անչափելիության մեջ քո տանից-քո երկիր սահ-
 մանազատում չի կարող լինել, և ընդգրկման չափերը անընդ-
 հատ կարող են ավելանալ՝ ստանալով համատիեզերական ան-
 տերություն զգացողություն: Իսկ այդ զգացողության հաղթա-
 հարման պատրանքային խթանիչներից մեկը, գուցե որպես
 հաճելի ինքնախաբեություն, դարձնում ենք հումորը կամ անո-
 րոչ արդարության ապրիորի սպասումը: Այդպես էլ Ջանդառի
 հուշի մեջ է ինչ-որ բան հենց այնպես մոմոում. «Մենք ներկա
 չենք եղել, մեզ պատմել են... Կենտրոնի ներկայացուցիչն ասում
 է՝ ձեր տնտեսությունը միացնում ենք Հովրտի տնտեսությանը...
 Ժողովուրդը պատրաստ է, ասում է՝ էդ դու չես խոսում, Սանդրո
 Վաթրնյանն է խոսում: Ներկայացուցիչն ասում է՝ չեք կարող
 մեծ գործեր անեք (Սա անընդհատ կցմցվելու մղվող Հայաս-
 տանն է-Վ.Ս.), չատ եք փոքր, համարյա թե չկաք... Հովիտը
 համեմատաբար մեծ է: Ժողովուրդը ծեփում է՝ մեծը գոմչի
 թրիքն է. մի ծիծաղ...» (էջ 304): Անկումների դեմ այս ինքնա-
 մխիթարանքի ուրվագիծը լրացվում է Վաթրնյանի վախճանի
 «արդարադատ» գնահատականով. լսվում է խոզեր պահող
 նախկին նախագահի հազացող-խզացող կանչը.

«- Արա, էս ում ոչխարն է, էս ոչխարի տերն ո՞վ է, ցրվում
 կորչում է, ա հիմար չան տղա, հեյ....

- Հ՛՛, կյանքիդ տերը մեռնի,- ասաց (Ջանդառը).- գործկոմի
 նման մարդուն փաթաթել կոխել է խողանոցները» (էջ 308):

Իր (և ոչ միայն իր) համար պարզ ճշմարտություններից մեկը Հ. Մաթևոսյանը ձևակերպում է այսպես. «Ձգացմունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը, քանի որ հիշողությունների երեկվա հովիտը բնակեցված է ցանկալի կամ ատելի դեպքերով ու դեմքերով, որոնք են մեր հիշողությունների ոսկի նստվածքը, հենց որն էլ կարող է դառնալ գրականություն» (Սպիտակ... էջ 38).- «Ասված է, որ գրականությունը կարոտ է: Քարեդարյան անձավների կարոտ, ազատության, բռնության... ամեն, ամեն ինչի կարոտն է գրականությունը... Լավի կարոտը: Եթե լավը կա՝ ավելի լավի կարոտը... Գրականությունը փնտրում է մարդու անաղարտ վիճակը» (էջ 42-43):

Զանդառի հիշողությունների այդ դաշտի կողքին և նրանից հետո Սիրուն Թեվիկի օտարման պարտադրանքները արդեն ուղղակի գործողությունների մեջ որոշակիանում են Մեծ պեպե-նի և Միջնեկ թաթարի, սրանց Շուշան մոր եսակենտրոն շահասիրության ուժի, հարևան Աղունի տնարար ապահովվածության և այս հիմքի վրա Թեվաններին տված գնահատականի բազմաձայնությամբ: Իր հայր Տիգրանից ստացած պաշտոնյա տիրակալության ուժը Շուշանի բնական ապրելաձևն է, որ տղաների մեջ հիվանդագին սրվածության է հասնում: Ամուսնու, պահեստապետի պաշտոնի և այլ մեծ ու փոքր կորուստներից հետո անգամ Շուշանի ձայնի տիրակալությունը ուղղակի բացասումն է բոլոր, և առաջին հերթին Թեվանների լուռ նահանջների, և բազմաձայնության կանոններով այստեղ նաև իրար են խառնվում լավի ու վատի սահմանազանց գնահատականները: Մի դեպքում Շուշանի պահանջն է, որ Թեվիկ պապը իր «անհեր երեխեքին» մի անգամ ունևոր գոմը չտարավ, «որ տեսնեն, նախանձվեն ու սովորեն», և սրանից արված անկեցվածք եղրակացությունը, թե՛ «էս հալիվորները ոչ մի կարգին ճամփա են ցույց տալիս՝ որ իրենց ճամփով անչեղ գնանք, ոչ էլ մեռնում են՝ որ առանց խղճի մեր սրտով կառավարենք» (2, էջ 355): Մյուս դեպքում հեղինակ-հերոս խոսքային ներձուլմամբ այդ ուժի ինքնահաստատման մեջ հակաբեռների էթիկական համադրումն է, որ կերպարի խոսքի մեջ օրինակելիի շեշտ ունի. «Պահեստն այդպես

առանց կողպեքի ու կնքած զմուռսի թողեցինք եկանք (Հերոսի խոսքը-Վ.Ս.), Շուշանն ինչպես կգա՝ գնացքը սահուն, հասակն ուղիղ, բերանը սեղմած, վշտացյալ աչքերը չոր, նազանը փեշի տակ (Հեղինակի խոսքը-Վ.Ս.)... այսինքն մենք էս ենք, աստված մեզ էս է ստեղծել՝ էս ենք, մեր հորեղբայր Մեսրոպին մեր Տիգրան հերը մատնել աքսոր է ղրկել ու էդ է» (Հերոս-Հեղինակ. էջ 348): Ու եթե անգամ «ամբողջ գյուղը Շուշանի թշնամին ու բանսարկուն է» (էջ 347), և օրիորդ Վրացյանի ձևակերպմամբ պատրաստ է նույնիսկ նրան արտաքսել, և դա Շուշանին կստիպի մերժվածությունն ու հալածվածության ողբ խաղալ («Շուշանի բուկը լցվեց, ասաց՝ «Ջանա՛, մամայիդ քեզանից կտրում, էս թշնամի գյուղից որոշումով հանում են. քու մաման քեզ տալ չի, ասաց, կշալակի, ոտները կհանի ու բորիկ ճամփա կրնկնի. քու մամայի ցեղը սովոր է, կգնա արդար աշխարհ կգտնի» էջ 350), միևնույն է, ուժի տիրակալությունը՝ որպես հակադրություն, միշտ զգալի է մնում. «Ե՛ս եմ բաշխում, ե՛ս. էսքան ժողովուրդն, է՛, Շուշանի հացի ապրածն է» (էջ 350), կամ՝ «Ես էլ Տիգրանի աղջիկ Շուշանն եմ – իմ կյանքի ուղղությունը ուրիշի քոռերը չեն որոշելու» (էջ 357. ուշադիր լինենք ընդգծված բառերի ենթատեքստային տարաչերտությունն նկատմամբ): Այսպիսով՝ բազմաձայնությունը արտահայտվում է ոչ միայն հեղինակակերպարային խոսքի սինկրետիզմի մեջ հերոսի ինքնուրույնությունամբ, այլև օտարումների և արդար աշխարհի հակադիր (Թեվիկի և Շուշանի, քանի որ վերջինս էլ է որոնում այդ աշխարհը) ընկալումներում, հերոսի ակտիվությունը «ներսից տարեգրող» արձակագիրը բացակա ներկայությունամբ իր բառի իրավունքը պիտի հավասարագոր դարձնի բոլորի ազատությունը, այդ թվում՝ Վաթինյանների ու Շուշանների, և նույնիսկ, թվում է, պոլիֆոնիայի իր ձայներանգով իր իսկ նկատմամբ հակակրանք առաջացնող Մեծ պեպենի ինքնացուցադրանքին:

Իրենց տեսակը (չարության ու տիրակալության հայտանիշներով) Մեծ պեպենոտն ու Միջնեկ թաթարը ստացել են ժառանգականությամբ, դեռևս երեսա տարիքում հարևան Աղունենց խնձորենին կտրելու, մեղվափեթակը վառելու, անտառա-

պահ Տիգրանի գոմեշը թունավորելու դառնությունը, իսկ մանավանդ Մեծ պեպենը «Հոր չհագած սապոգները հագին կանգնած սպասում էր մեծանա ղեկավար դառնա» (էջ 353): Փոքր հորեղբայր Սիրուն Թեմիկին գյուղամիջում ի ցույց բոլորի ծեծելուց, նրա թուլությունը անընդհատ ոտնատակելուց, գոյությունը ցուցադրաբար չտեսնելու տալուց բացի իր դավերն էր շարունակում Ռոստոմ քեռուց անտառապահի պաշտոնը խլելու համար («Տեր»-ի հիմնական կոնֆլիկտներից է) և մանր ու մեծ ցանկացած առիթ օգտագործում էր անտերություն այս միջավայրում տիրակալ ուժ խաղալու, ղեկավարին քարկոծելով՝ իրեն պատրաստի նախագահ հրամցնելու կեցվածքով, որով և դառնում էր սոցիալ-հոգեբանական լիարժեք ու հավերժակյաց ամբողջություն: Ահա իբր թե Տաչքենդ գնալու՝ Թեմիկի նախապատրաստությունը «հարազատորեն» կիսելու համար նրան գյուղում հետևից քարչ տալով՝ դիտավորյալ բերում է գյուղամեջ, որտեղ նույն մարդիկ են՝ կայացած ու չկայացած պաշտոնակոնֆլիկտների, մանր դավերի՝ իրենց ծածուկ ու բացահայտ կապերով, անմիտ ու ծիծաղելի թվացող քաջկոտուքով: Վերատեսչի փնթփնթան պահանջկոտությունը և «տեր» խաղալու հայտնի հիվանդությունը Մեծ պեպենը նրանց բոլորին է չպրտում իր խարխուղ ու պաշտոնականորեն չոր խոսքերը. «Վերևի թաղերից եմ գալիս, մեկառմեկ մտել եմ ժողովրդի բոլոր տները. աշխատանքը երեսի վրա թողած՝ ժողովուրդը պոկված գնում է, ղեկավա՞ր եք, ի՞նչ արգելք եք մտածել» (էջ 391): Հետո տիրակալ այս նենգությունը կոնկրետացնում է Թեմիկի վրա՝ դիվանագիտորեն մի հարվածով երկու որս անելով՝ խփելով վերջինիս ղեկավարին և փախչելու անիմաստ որոշմանը, որի հոգսը իբր թե ինքն է կիսում և դրան հասնում է ոչ թե ուղղակի պարզությունը, այլ խոսքի աստիճանական ջղաձգումով. «Ղեկավար ես, քու աշխատողն է, մի հարցրու տես ինչի է էստեղ... Տաչքենդ է գնում» (էջ 392): Նույն չար ենթատեքստով հարվածը փոխանցում է բուն հակառակորդին՝ անտառապահ քեռուն՝ «բարեհոգաբար» հիչեցնելով. «Ես ինքս եմ տանում... Գնում ենք մեր ախպորը բերենք» (էջ 395), և իբր թե, կես-կատակ առաջարկում, որ Թեմիկի փոխարեն ոչ-

խարը պահի Ռոստոմը: Սրա դժգոհությունը, թե՛ «Դու ինձ Զանդառի հետ չորա՞ն ես դրկում» («Պա՛, սպանեց, քրոջ տղան քեռուն էդպես բան չէր անի», - որևէ ականատես հերոսի հետ կամ նրա փոխարեն բազմաձայնում է հեղինակը), պատասխանում է. «Զորան, այո, ոչխարած, ինչու՞ մենակ Զանդառի, Վաթրնանց Սանդրոն քեզանից ինչու՞վ է պակաս, որ խոզի կողքին կանգնել է» (էջ 397): Այսպես այս աշխարհը ուրվականային ծաղրակոխականերում փոխադարձ ոչնչացման գաղտնի քայլեր ունի, բայց նաև կենսունակություն բարդ լիցքեր:

Բազմաձայնություն տարաչերտ հարաբերություններում ավանդական առումով վիպական կառույցի առանցքն են երկու թևանների **կերպարները՝** պատրանքային հաղթանակի և ուժի կառնավալային մուտքից հետո անկումների բարդ զարգացումներով: Զանդառի հաղթահանդեսը չի քողարկում ոչխարի որոնումների ընթացքում ի հայտ եկած գյուղացու մոլորյալ խեղճությունը, ավտորուսի վարորդի ծաղրի, տասնյակ կանանց բարձրացնելու ձի նստեցնելու և անճարակությունը ծածկելու ձգնանքի մեջ. «Կնիկ, կնիկ, ծանր՛ր. Զանդառս գլուխը տակն է տալիս թոցնում ձիուն՝ նկարիչը նկարում է: Զանդառս ձեռները մեկնում, խտտում-պտտում նկարվածին վեր է բերում ուղիղ գետին - էդ Լուսյան մի՛ն: Զանդառս ուսը դմակի տակն է տալիս ու թոցնում ձիուն՝ նկարիչը նկարում է - էդ Դուսյան երկու՛... Ես երեսուն եմ ասում՝ դու քառասուն ու հիսուն իմացիր» (էջ 275): Պատումի համադրությամբ ներկայացվող մեծ ու փոքր աշխարհների, հաղթանակի ու պարտության այս խառնաշփոթը և նրան հավասարազորվող ներդաշնակությունը հակադրամիասնության կառուցվածքային կանոնով կարող են դիտվել որպես ենթատեքստային ընդգրկումներ, քանի որ բազմաձայնություն ազատությունը ընկալումների շրջանակների հարաբերականություն է պայմանավորում: Օրինակ՝ ինչու՞ է «դրսում» թեկուզ պատրանքային հաղթանակը «ներսում» կապանքվում խեղճություն անկումներով:

Հաղթանակի տոնախաղի մեջ Զանդառը չի մոռանում հրամանի չեչտը. դեռ խոհական սառնություն պահող Սիրունին

ասում է, թե՛ չներին «վատ ես սովորեցրել, վատ... թուրքի չուն լինե՛ր ու ասե՛ր գնա, ու նստե՛ր նայե՛ր...» (էջ 273. ցանկանու՞մ եք փնտրել ենթատեքստ նաև «ներսի» խեղճությունների մասին. հեշտ է գտնել դա՝ ուժի և տիրակալություն պակասի ազգային վտանգի փաստով, եթե ի բաց առնենք դրանց հիվանդագին դրսևորումները): Նույնպիսի ընդհանրացում է հաղթական կեցվածքի կույր անհաղորդելիությունը կողքին պատահածի, ասված պարզ ճշմարտության և այլնի նկատմամբ. Զանդադը իր հաղթահանողեսային եռուզեռի մեջ չի էլ լսում Մյուս թեվիկի՝ սթափության ցնցում առաջացնող հարցը. «Իբր որ բերել ես՝ ի՞նչ,- ասաց,- էս ու՞մն են» (էջ 274):

Հաղթանակի դիմական հանդեսը անկումների ներքին լիցքերով դեռ պիտի շարունակվի՝ ընդլայնելու համար օտարման շրջանակները: Օրինակ՝ հուշի շառավիղներն են շարունակվում հեղինակի և հերոսի պատումի համադրությամբ տրված դեպքի՝ պատերազմից չվերադարձած մեծ եղբոր կնոջ կողմից պատանի թևիկի գայթակղության մեջ. «Սև դարաչին երեխայի նրա արբունքն ինչպես որ խլեց ու նրան նվազ թողեց, զոհված եղբոր՝ համարի՛ր իր հոր անթույլատրելի կինը... թեվանի կյանքն այդպես գլխին խփածի նման էլ գալիս է» (էջ 279): «Արբունք» գեղագիտացված բառի և «անթույլատրելի կին» նույնի ժողովրդական ընկալման խորը համադրումների մեջ կառուցված համատեքստը, որ մաթևոսյանական է ընդհանրապես, կարող է ֆրոյդիզմ, էդիպյան բարդույթ («համարի՛ր իր հոր կինը», այսինքն՝ մայրը) ակնարկել, բայց նպատակը ըստ էության հաղթախաղի տոնականության ճաքերի խորացումն է և քայլ առ քայլ իշխելու միտում հանդես բերող անկումների տարաչերտությունը: Դրան է միտված նաև հիշողությունը Մյուսի ծեծի մասին. «Օրինակ, օրինակի համար ենք ասում, իր եղբոր գավակը, իր արյունը, մեծը՝ պեպենոտը, գրասենյակի դռանը ժողովրդի առաջ խփի փոփ ու բանակային ոտները չեք-տված գլխին կանգնի, ուրեմն պատկերացրեք» (էջ 279. միշտ չանտեսենք ոճի համադրականությունը, որ ակունքվում է ժողովրդական «հատընտիրից»):

Ջանդառի «դրսային» օտարումը իր կողքից այսպես բերում և աննկատելիորեն առաջնային է դարձնում Մյուսի «ներսային» մերժվածությունը, դրա ներքին ու արտաքին ազդակները: Եվ բովանդակային ու ոճական, կամ նյութի ու բառի համադրումների միջավայրը ծրագրված ու տեղին դրվագայնություն մեջ սահմանադատվում է պատումի երկխոսական հստակեցմամբ ևս. դրա կարիքը կար, որովհետև պիտի հաջորդի բուն կոնֆլիկտը: Անցումն ընդգծվում է անսպասելիության էֆեկտով, որը էպիկական խոսքի ներքին լարվածությունն առաջացնող արդյունավետ միջոցներից է: Ամբողջ մուտքն ու ծավալուն հատվածը հուշում է, որ ավանդական առումով հիմնական կատարումը պետք է կապվի Ջանդառի կերպարի հետ, այլ կերպ ասած՝ նա պետք է լինի գլխավոր հերոսը՝ Սիրունի հարակից գոյությունը, բայց և ազատության ուժով: Եվ հանկարծ՝ կտրուկ անցում. «Բայց մեր խոսքը ձիերի մասին է. ձիերը Նավ-ուրթից այս կողմի վրա իջան, բաց լանջի դանձկուտում էին (ինչու՞ ներմուծվեց-հավասարազորվեց ձիերի պատկերը...-Վ.Ս.). Ջանդառ Թեվանի մասին էլ է՝ Մյուսի՝ Սիրուն Թեվրկի մասին է» (էջ 278): Հետո արդեն որպես Ջանդառի հուշի մեջ ճանապարհի անկումները հիշած և դրանց հիմնական կրողի՝ Մյուսի՝ սառը դիտողի վիճակից ակտիվության անցման քայլ, խոսքի համադրականությունը հաջորդում է երկխոսական հավասարակշռությունը, որ երկրորդ ցնցումն է (առաջինը ուրիշի ոչխարների ակնարկն է) նոր՝ Մյուսի ձայնի ունկնդրման սկզբում.

«Սիրուն երեսը բարձրացրեց, խուփ կոպերը թրթռացին, ասաց.

- Ես գնում եմ էնիքը՝ Տաչքենդ...

Ասավ (Ջանդառը).

- Էդ ի՞նչ ես ասում, արա, որ էս մի ժամ է ասում ես՝ չեմ հասկանում:

Ասավ (Սիրունը).

- Էն է զահրումար եմ ասում:

Ասավ.

- Բա քու էդ հարցը իմ էս ուրախություն օրն էր բռնելու:

Ասավ.

- Իբր որ ուրախացել ես՝ էդ ինչի՞դ վրա ես ուրախացել:

- Մնաց թե,- ասավ: Ասավ.- Դիլիջանից ու Ղազախից հետ աշխարհը պտտել եմ, ուրիշ որ բան չլինի՝ զուտ երեսուն ուս եմ խտտել: Ախչի,- ասավ,- մի էդ արաղը դրա բերանը տուր՝ տեսնենք ինքն ուրախանում է թե չէ:

Կիսատ չիշը թևի տակ ու ձեռքը բերանին՝ Սոփին ասավ (Մյուսին).

- Ախպեր, վայ թե մերը չեն՝ էս քնակոլով չաշը չի ջոկում:

Ասավ (Մյուսը).

- Ես չգիտեմ, թող ինքը խոսի» (էջ 280-281):

Կրկին որպես ենթատեքստային շերտեր տեսնելու հնարավորություն կարելի է ընդհանրացնել, որ բոլոր արտաքին հաղթանակները, որոնց մեջ չի մտնում կարևորագույնը՝ հաղթանակն ինքն իր նկատմամբ, խեղճություն ու անճարակություն բարդությունների հաղթահարման տխուր ցուցադրանք են (պատմաքաղաքական հայտնի անուններով, փաստերով), և այդ պատճառով են ամենալուրջ ձևով ընդգծված դառնում ու պարտադրվում չքերթային-չքանչանային զավեշտախաղերը: Կամ ցանկացած օտարում արտաքին հարաբերությունների մեջ ու դրանցից առաջ (աշխատանքային-ծառայողական միջավայր, ազգային սոցիալ-քաղաքական վիճակներ և այլն) ինքնօտարում է, որ միշտ չէ որ թաքնվում է մարդու միկրոմիջավայրում, եթե մերժման-մեկուսացման լիցքերը առկա են անհատի մեջ: Ուստի ամեն մի չտարորոշված փախուստ (դեպի Տաշքենդ պայմանական տարածություն կամ այլուր) նախ և առաջ փախուստ է հերոսի «անձնական» տարածությունից, որ նշանակում է փախուստ ինքն իրենից: Էկզիստենցիալիզմ տեսնենք այստեղ, թե՞ հնագույն առասպելաբանություն տարրեր՝ երկվորյակության բանահյուսական թեմայի (գնում է եղբորը բերելու և գուցե այդ կերպ ամբողջանալու) ինչ-ինչ ներառումներով:

Առայժմ Զանդաուր իր հաղթանակի պատրանքի մեջ թաքնված անկումների տարրերով բացում է միջավայրի և թևիկի հակադրության շրջանակները: Դա հարակցվում է կրկնվող

անունների ու անանունություն խորհրդի բացատրությունը. մտածում ու առաջարկում են կամ ուզում են, որ «Դսեղա մեր քեռոնց Հովհաննես Թումանյանի անունով մեր անունը Հովհաննես (կամ Օհան-Վ.Ս.) գրի, բայց գնում տեսնում ենք Թեփան ենք» (էջ 284), քանի որ գյուղը սիրում է անունն էլ իմաստավորել՝ անմիջապես ավելացրած մականուններով ևս՝ Ջանդառ (Ժանդարմ)–Գելխեղդ, Մյուս–Սիրուն–Վարդապետ և այլն: Թեփիկը Մեծ պեպենի տիրակալ փնթփնթոցին իր բողոքն է հակադրում. «Մենք դե Մուրու մոզի, Սամո (Տաշքենդի եղբայր–Վ.Ս.) ու խոզարած ենք, էդ է: Այսինքն ուզում էր ասել՝ այդ ինչպե՞ս է, որ մենք հորով–որդով էսպես Մուրի ու խոզարած ենք, դուք էնիքը՝ էդպես պատրաստի ղեկավար» (էջ 376): Մի շարք անգամներ չեչտելով, թե «ստիպված եմ լինել իմ ժամանակի տարեգիրը»՝ Հ.Մաթևոսյանը նկատում է. «Ուզում եմ ճշմարիտ վերծանողը լինել նրանց ճակատագրի, ովքեր անհատականություն են, բայց կորուստների ու նվաճումների ամփոփագիր են մտնում որպես անդեմ–անանուն–անցավ սոսկական միավոր» (Սպիտակ... էջ 7):

Անունների նույնությունը ոչ միայն միջավայրի կողմից նրանց անհատականությունը չտեսնելու, նրանց անդեմություն զամելու հասարակական կեցվածքի արտահայտությունն է, այլև օտարման պարտադրանքի հաղթահարման ակնարկ, որ երբեմն զուգահեռվում է տոտեմական հիմքի հակադիր ընկալումներին ևս: Այսպես՝ Ջանդառը հիշում է, թե ինչպես ոչխարի համար դպրոցից փախչելու վախը փորձում էր ծածկել մանկական հաղթախաղի (սա նրա գոյություն ձևերից է) ուղղակի զավեշտով. «Չորեքթաթվում ու ոչխարի մեջ էինք մտնում, այսինքն թե փախստական Թեփանը չենք ու խոյ ենք» (2, էջ 285): Բայց այս տոտեմական ձգտումին մյուս բևեռը հակադրում է մի այլ որակ. նկատելով, որ Մեծ պեպենն ու Միջնեկ թաթարը իրար տանել չէին կարող, բայց Թեփիկին միասին համերաշխորեն էին ատում՝ հիշվում է Սիրունի դժգոհությունը. «Գրասենյակի դռանը տվեցիք անտեր շան նման փոեցիք – մի ձեն, մի տներոց հանեցի՞ր: Մի արյուն ենք...»: Թաթարն ասաց. «Դու շան արյուն ես» (էջ

294): Չմոռանանք Զանդառի Գելխեղդ անունը, նաև այն, որ Մեծ պեպենի Հետևից անդամ գնացող Մյուսի կողքին էին նույն ատելու թյուն ունեցող չները միայն: Խոյի տիրակալ ուժի, հաղթողի կեցվածքի բացասումն է չան՝ պնակալեղ ու քսմսվող հավատարմությունը, որ աղավաղված ուժի ընկալումն է, բայց բազմաձայնության իրավունքով կարող է այլ բացատրություն ևս ունենալ, ինչպես որ սա. «Իր վիճակի մասին մի որևիցե կարգադրություն Թեվիկը Միջնեկ թաթարից էր սպասում, բայց Մեծ պեպենը խոսեց» (էջ 295): Խոսուն է նաև Զանդառի խոհական եզրակացությունը. «էս աշխարքում ոչ մեկը ոչ մեկիս լավ ապրելը չի ուզում – ուզում են կարիքի մեջ լինես և իրենց կարեկցանքի ենթակայության տակ» (էջ 292), որ նա ասում է գործուն ձայնի իրավունքը Մյուսին փոխանցելուց առաջ:

Զանդառի մուտքի պատրանքային հաղթախաղին զուգահեռվում–հակադրվում է Մյուսի մուտքի իրական հաղթանակի և ուժի ցուցադրումը՝ չնայած կերպարը մինչ այդ ստվերագծվել էր առավելապես փրկիսոփայական կրավորականությամբ: Տաքենդի պատրաստության նպատակով գյուղ իջնելու համար Սիրունը փորձում է իրեն ենթարկել ճոխ խոտհարքում պարապությունից վայրենացած ձիուն. «Թեկուզ դու էլ ու տերդ էլ՝ երկուսդ էլ տրաքեք, իմ տակին մտնելու ես գյուղամեջ» (էջ 317). այստեղ՝ բնության հետ բարդ ու պարզ հարաբերություններում նրանք ուժեղ են և անարդարության դեմ՝ ըմբոստ: Հուշի ձևով ներառվում է Սիրունի ընդդիմությունը գյուղի, այսպես կոչված, դեկավարության դեմ. «Փետը գցեցինք պատշգամբ, ասացինք. «էդ ձեր ոչխարը, էդ էլ դուք»: Կարմրեցին, ուռան... Ռոստոմ Մելիքյանը, սրա ախպեր Ռոստոմը, մեր եղբոր Վերանը (պեպենոտը, որի անունը միայն ինքն է տալիս–Վ.Ս.), ասացին. «Անվանապես ու՞մ նկատի ունես»: Չնայեցինք ով էր մեր առաջ, ասացինք. «Մեկառնեկ բոլորիդ. բոլորի՛դ», ասացինք: Մեր եղբոր զավակը գեշ նայեց, պեպենները կարմրեցին, բան չասաց ու մտապահեց» (էջ 322–323): Ժողովրդական էպիգմին բնորոշ ներքին չարժու-նակությամբ հատկանշվող խոսքը լարվածությունն ընկալելի է դարձնում ուժի և թուլության՝ հասարակայնորեն խառնաչփոթի

վերածված հարաբերությունում, երբ իսկական ուժը արագ լուծվում է և չըջանակվում միայնություն պատերի մեջ: Ուղղակի ընդդիմություն հանդես չբերած և իր միջավայրին, թվում է, հարմարված ու այլ կապերի մեջ միայնացած Զանդառը ևս եկել էր մերժվածության նույն գիտակցություն (նրա վերևի խոսքերը), ինչ դեռ մուտքից խոհականորեն պարզել էր Մյուսը, որի պարագայում պատմա-ենթատեքստային մեկնություն է հուշում հեղինակի-հերոսի այլ բազմաձայնություն. Աղունի «Սիմոն քեռին մեզ ծաղրեց, ասաց. «Ասորենց խրտնածին ոտն-անել չկա»: Ուրեմն բոլորի առաջ թե մենք թե մժեղը - բոլորի, **անխտիր բոլորի: Ինչու՞, ի՞նչ պատճառով** - մեր ոչ մի արարքով ժողովրդի աչքը չե՞նք վախեցրել» (էջ 321): Նախ՝ վա՞խն է մարդկային հաղորդակցման գործուն միջոցը և միակը: Հետո՝ իսկապե՞ս ենթատեքստում տոհմի պատմադրային պատկանելիությունը ինչ-որ բան է ակնարկում այլևս անհեռանկար չգոյությունների անխուսափելի փաստի մասին, որը ընդդիմության մեծ լիցք ունեցող և ճշմարիտն ասելու իրավունք ձեռք բերած Աղունը ընդհանրացնում է այսպես. «Ոնց **հիմնադրվում է**նպես էլ գնում է, դու Ասորենց տեսակն ես, քեզանից ուղղվող չի լինի... Զերոնք որ փախչում են՝ **իրենցից են փախչում** - կարծում են գյուղից ու տեղից են փախչում, մատաղ» (էջ 329): Հիշենք նորից, որ ցանկացած փախուստ, անկախ արտաքին կապերի ցանցայնությունից, ինքնօտարում է: Եվ վերջապես, բազմաձայնության ազատությունում չառավիղվող այս արդիական ընդհանրացման մեջ Մյուսը ինչու՞ է բացարձակացնում հակառակ ուժերին, ե՞րբ և ինչպե՞ս է հնարավոր «բոլորի» էթիկական բացասումը. գուցե՞ որ օտարում են բոլո՞րը բոլորին, երբ չի ստացվում մարդու հասարակական կացութաձևը, և եթե փորձ է արվում, այսպես կոչված, կոլեկտիվ ստեղծել, ստացվում է ոհմակ (հոշոտման ու վախի կապով), կամ նախիր (ցաքուցրիվ անճարակության որոճումով), քանի որ հոտը գոնե «մեկի» հետևից գնալու կարգավորություն ունի (ինչպես «աղ-կոյունլու», «կարա-կոյունլու» ցեղի այսօրվա և բոլոր ժամանակների ժառանգորդները). չի ստացվում անգամ երամ, որը «վերևում է» (որքան էլ բանա-

ստեղծների ազգ ենք), որի բաղադրիչներին կապում է նպատակակետի համընդհանուր ընկալման բնազդը (էկզիստենցիալիզմը՝ է հասնում, թե՞ փորձում է այն չըջանցել Մաթևոսյանը՝ մանավանդ «Նումհարի» հայտնի բանաձևումով՝ Եգիպտոս չվող երամի մասին), եթե չմոռանանք, որ «երկիր» իջնելուց, հողի վրա կանգնելուց հետո երամի անդամները ևս առանձին միավորներ են...

Եթե Զանդաուի խոսքում մարդն ու իրավիճակը գործնական-առօրյական հուշի գեղարվեստականացման մեջ են հիմնականում, ապա Մյուս Թեիլը օտարման գործոնը ներկայացնում է վերապրած-վերլուծված ընթացքի մեջ, և դա ավելի է ընդգծում մերժվածության հասարակական ու գեղարվեստական հնչեղությունը, և գուցե սա է պատճառը, որ երկու հավասարազոր որակներից կենտրոնական դեր է ստանձնել Մյուսը: Երկու կերպարի խոսքն էլ, իհարկե, բառի գեղագիտական իմաստավորման և հեղինակային դիտողականությունից հավասարազոր լիցք ունեն, որ շատ նրբորեն է ներհյուսվում ժողովրդական բառամտածողությունը:

Այս հարաբերությունների մեջ կարելի է ընկալել նաև վիպակի վերնագրերի ենթատեքստային մեկնությունները՝ «Անձրևած ամպեր»-ից «Տաչքենդ»: «Անձրևած ամպեր»-ի մետաֆորային խորքը կարելի է բացել, և պետք է դա անել՝ նյութի նույն առաջադրանքից ելնելով. անձրևելուց, կենսաբեր հեղուկով «ներքևում»՝ մարդկանց երկրում, կյանք տալուց հետո, ամպերը կորցնում են իրենց արժեքն ու իմաստը, գոյաբերության էներգիան (բայց մարդկային նեղմտություն սահմաններից դուրս՝ առժամանակ. հետո նրանց նորից պիտի սպասեն՝ գուցե արդեն ուշացած ու անհույս): Հիմա նրանցից չեն վախենում, քանի որ մարած է կայծակի-որոտի լիցքը (իրենը պարտադրելու, վախի միջոցով տիրակալելու ուժը, եթե դա է որոշողը). նրանք տրված-դատարկված, մերժված ու մենակ են, թեպետ միշտ ունեն «երկրի ջիղը, տերը» լինելու, «աչնան արևի» բերքաբերության հարաչափությունը, որ ակունքվում է նրանց «սկզբից», որքան էլ ինքնասպանորեն «բոլորը» չտեսնելու տան նրանց: Իսկ մա-

կանոնների-անանունության ենթաչերտային իմաստների մեջ՝ տոտեմական հուշումներից մինչև չգոյության և էկզիստենցիալ օտարումների հաստատումը «Տաչքենդ»-ով որոշակիացնում է փախուստի անորոշությունը, որտեղ աշխարհագրական սահմանը բոլորովին էլ հիմնականը չէ: Այդ բացատրելի ու առարկայացվող փախուստի միտումը ձևավորվում է կառուցվածքային հետևյալ շերտերի մեջ. I. Զանդառի հաղթահանողեսի պատ-րանքից մինչև Ծմակուտը Հովիտին տալու, մեծ ու փոքր միջավայրերի կողմից Մարդու բացասումը հեղինակ-հերոսի խոհական գնահատումներով: II. Սիրունի կողմից իր կյանքի-ընտանիքի-կերպարի ընկալման-բացատրման մեջ ուժի ինքնագտնումի և ընդդիմության ճգնաժամ, որի վերլուծական ամփոփումը կրկնաբանում է Աղունը Ասորենց մասին դատողությամբ: III. Օտարման տեղային տերերի հետ հանդիպադրումը առօրյա-կանոթեն անիմաստ է դարձնում փախուստի ենթագիտակցությունը, քանի որ դրա արսուրդի բնագղը ևս կար Մյուսի ու Զանդառի մեջ, որը յուրովի հաստավել է վերջինիս գործնական սկեպտիցիզմով. «Այտա... այտա,- ասավ,- դե մնացինք էլի ես ու դու» (էջ 296):

Իսկ առայժմ գյուղ իջած Սիրուն Թևիկի ամեն քայլ մղում է կոնֆլիկտի այդ լուծման բազմաձայնային հաստատումներին, և միշտ առաջ են գալիս երևույթի սոցիալ-հոգեբանական եզրեր: Գյուղում բոլորի տները, չատ կամ քիչ, ամառվա վիճակի ու ձմեռվա պատրաստության կանոնավորություն ունեն, իրենցը միայն անարդյունք-չերեացող աշխատանքն է. «Զանդառն ու մենք խոտի հարցը դեռ պիտի մտահոգվեինք՝ որ նոր ձյուն գար» (էջ 324): Իր նման սահմանախեղդված ու մենակ մնացած տուն հասնելու համար էլ ճանապարհը ուրիշից պիտի հայցեր, քանի որ ցանկապատված է ամեն ինչ: Մյուսի ու հարևան Աղունի երկխոսությունը, ավանդական գրական ձևի մեջ, ուղղակի հստակեցնում է վերջինիս ապահով տունուտեղի անհաղորդակցությամբ Տաչքենդի փաստի անտարբեր ընդունումը, Թևիկի, թվում է, հենց այնպես վիրավորված լինելը բոլորից, նաև նրանց ու իր միջև եղած բոլոր սահմանների համար, որ միշտ խորացնում է

կերպարի անձնականությունը ուրիշ միջավայրում:

Բուն Հակադրությունը Մեծ պեպեների հետ Թեվիկը ներկայացնում է նուրբ չըջանցումներով՝ հոգեվիճակային արձագանքը կապելով կրկին չների հետ. «Շներն առաջ ընկան ու չասացին թե ծեծից հետո սառն ենք և առհասարակ պարզ չի մենք կգնա՞նք նրա դաժան ոտը. բայց ինչքան չլինի արյունով հարազատ ենք» (էջ 333): «Արյունով հարազատությունը», հոգեհարազատության և այլ մարդկային կապերի ընդգծումն ու բացասումը լինելով, զգացնել է տալիս նաև թաքուն ինքնարդարացմամբ թուլության ու խեղճության հաղթահարման ճիգը: Որովհետև այդ թուլությունը ներքին ուժի հաստատ առկայության (այն կա) Հակադրությունը չէ, պարզապես պեպենոտի «ներկայությամբ Թեվիկը ճնշվում ու միտքը սառչում էր» (էջ 371): Այս դիտարկումը, որը ևս մարդկային հոգեբանական մեծ ընդհանրացում է, նույնիսկ ոչ այնքան բանականի անճարակացում է անբան ուժի հանդեպ, որքան բնական մարդու անորոշությունը կամ դրա զգացումը չահի աղճատումների մեջ ողբերգաբար կամ ծիծաղելիորեն դիմակավորված մարդակերպի ճահճուտ-միջավայրում, իսկ բնականությունը միշտ թուլություն է դառնում կամ այդպիսին դիտվում անմաքուր խաղի սարդոստայնի մեջ:

Պեպենոտն այդ խաղն սկսում է՝ սարից բերածը Թեվիկից արհամարհանքով մորը փոխանցելով: Եվ հաջորդող դրվագը այդ պարզ Հակադրության կամ անհամատեղելիության բազմաձայնային դրսևորումն է՝ հստակված երկխոսական կառուցվածքով. Թեվիկի խոսքի մեջ ինքնարդարացման խուսափողական ենթագիտակցությունը կա, Մեծ պեպեների ձայնը, ինչպես միշտ, անհաղորդակից «ղեկավարի» տիրակալական կաղապարի մեջ է, և այս ներքին հոգեվերլուծական լիցքը Մաթևոսյանի ոճի բնորոշ առանձնահատկություններից է միշտ.

«- Տաչքենդ էի գնում, ուզում էի Տաչքենդ գնամ:

Չլսե՞ց, չլսելու՞ տվեց - ասաց.

- Պիտի լիցենզի առնվի:

Ի՞նչ էր ասում. մեզ հետ չէր խոսում, բայց ի՞նչ էր ասում. հետո հասկացնող եղավ, հասկացանք, որ անտառապետության

վրա վաղուց է պտտվում» (էջ 334):

Ձնչին կրքերի շահամոլ գերակայությունը գուցե և երեխայորեն պարզ, բայց մեծ ձգտումի՝ օտարությունից եղբորը բերելու նկատմամբ, իսկապես, անհաղթահարելի է դարձնում օտարման վիճակը, լույսին ապավինելու ճգնանքը կրկին հանգեցնում է ժողովրդական հումորին: Ճիպոտը անիմաստ տաչող պեպենոտի այդ անհաղորդ կարծրությունը նույնն է, «ոնց որ Մուրադենց Բանաստեղծը Մելքանց Իշուկի վրա Հովհաննես Թումանյանից սրտառուչ բանաստեղծություն ասի: Դպրոցում ոչ մի ուսանավոր չի սովորել» (էջ 335):

Հաջորդ բառաիրավիճակը նոր ու անսպասելի ձայնի ներառումն է, որով օտարման շառավիղները Թևիկի ներսից դուրս են գալիս դեպի գյուղի կամ տեղային տարածքները և կրկին նրբորեն բարձրանում երկրի-պետություն մակարդակ: Ռուս հարսի ներխուժած միջամտությունը նախ գալիս է նորից խառնելու և հաստատելու փախուստի տարածական անորոշությունը, միտումնավոր արված աշխարհագրական սահմանազանցությունը. «Խրենց Ռուսաստանների (Տաչքենդը Ռուսաստան է, իսկ Հայաստանը մերն է «Իբր թե»-ով – Վ.Ս) անունը լսեց թե չէ, դուրս թռավ՝ թե ես ձեզ թարգմանիչ, տարգմանիչ գնում եմ: Մերժվելու վախից՝ այսինքն որ կկանգնեն կմերժեն, երեսը ծռում ու լաց էր լինում, գնալու ցանկությունից՝ այսինքն որ միգուցե հանկարծ թողնեն, աչքերը շողում էին, չալն ուսերին խաղացնելով քիչ էր մնում ուրսի պարը պարի» (էջ 336): Տեր լինելու բնազդը թույլ չի տվել, որ նրա մեջ այստեղ հարս գալու անորոշություններից հետո անգամ մարի հակադրվելու ուժը. փոքր եղբորը ուղղած Մեծ պեպենի հոխորտալից հրամանին («- Տուր, արա,- ասաց,- հասցրու մի սրա բերնին».) էջ 337), ուսու հարսը երկար հնազանդությունից հետո կարողանում է հակադրվելու ուժ ունենալ. «Գնա քու կնիկի բերանը ցեպի» (էջ 339), և տեղին է համարում սոցիալ-հոգեբանական արժեք ունեցող հիշեցումներ անել. «Քու ախպեր օգոստոսին տաս մանետ ստացել է, դու էդ ու՞մ պող աղայի պես ցախսում ես» (էջ 341): Մեկ որ հոգեբանական, անգամ քաղաքական հիմնավորումներով (թիկուն-

քում Ռուսաստան հզորության մեջ ծնված ու նրա քաղաքացին լինելու ուժն է) հակադրություն հաղթարշավը սկսվել է, այն չարունակվում է արդեն անխոցելի ու լուրջ փաստարկումներով. «Այստեղի լեզվով չկարողացավ բողոքը ձևակերպի, ուսերենի կապեց ու այստեղի կարգերը ջնջեց, իրենց երկրի կարգերն էլ մեծարեց, բարձրացրեց» (էջ 342): Տեղին է հիշել Մաթևոսյանի դրամատիկ դիտումներից մեկը. «Հայ մարդու համար, իմ հայ մարդու համար, ինձ համար մեծագույն կորուստը իմ իմպերիական կարգավիճակի կորուստն է... Այլևս բարձր կեցվածքով և դուռ-ով չէի խոսելու զորեղ պետությունների զորեղ քաղաքացիների հետ» (Սպիտակ... էջ 61):

Միկրո և մակրո աշխարհների բարդ կապերը, դրանց կրող «փոքր» (թե «մեծ») հերոսների հոգեբանական խորքային անցումները ավարտին մոտեցնելու նախաշեմին արվում է ընդհանրացում, որը կրկնաբանություն կարող էր թվալ, եթե գրողական պարտադրանք լիներ (որ Մաթևոսյանի խորքարվեստում բացակայում է), այլ ոչ թե հեղինակ-հերոս-ընթերցող հավասարազոր ընթացքով բարդ ճանապարհ անցած կերպարի ինքնամփոփում. «Բոլորը բոլորից նեղացած էին, ոչ մեկի միտքը ոչ մեկին հայտնի չէր, մեջները՝ այսինքն արանքներում մի տաք խոսք չկար, և անհայտ էր՝ ներսները կա՞ր արդյոք մի տաք խոսքի, մի վերաբերմունքի, իմ ցավը մեջտեղ դնելու մի ուսկ» (էջ 393): Մարդկանց «արարքներում» ջերմության կապի որոնումները «ներսում» լույսի գոյություն կասկած պիտի առաջացնեն, քանի որ փաստորեն չի ստացվում «ուրիշի» ցավը «իմը» համարելու բնական ու բանական կարողությունը: Իսկ վիպակի ավարտի այս վերացարկումները գուցե կոչված են հավասարակշռելու լուծումի խիստ առօրյական հիմքերը: Միջավայրի նկատմամբ հակադրություն և օտարման վերացարկումը նաև Մյուսի պահ-վածքի փրկիսոփայական ձևի մեջ է, որ կրկին հոգեվերլուծական շերտեր ունի. «Միրուն երեսը վերև պարզեց, բայց չպատասխանեց. մինչև հիմա գլուխը կախ էր կանգնած, հիմա էլ երեսը պարզած կանգնեց» (էջ 394): Իսկ այս ամենի կենցաղայնորեն չոչափելի հակակշիռը այն է, որ պարզվում է՝ Թեհիկ խնայողու-

Թշուներ բանկից փոխանցվել է նույն տաշքենդցի Սամվելի երեխաների «այլիմենտին», և դեռ նա հեռագրով փող է պահանջում իր դատավճիռը փոխելու համար:

Ահա վերացարկումների ու առօրյական կապերի մեջ ներկայացվող այս՝ նաև արտաքին ու ներքին օտարումների բարդ ճանապարհ անցած հարաբերությունների պատասխանը Տաշքենդ գնալու մրմունջի և օղու չչի հետ ճամփեզրին հարբած-ընկած Մյուս Թեվանի խուլ առաջարկն է՝ իրեն գյուղ հասցնելու պատրաստակամ ծանոթներին. «Մի՛ գնացեք, էնտեղ մարդ չկա, բոլորը մեռել ու կորել են, բոլորը» (էջ 415): Գյուղական-տեղային, մարդկային-հոգեբանական, փիլիսոփայական-գեղազիտական ամենաարդիական հնչեղություն ունեցող հարցադրումները ի վերջո հանգում են ազգային գոյաբանություն: Հ. Մաթևոսյանը ստիպված է լինում կրկին արձանագրել. «Մենք ենք ստեղծում էն մթնոլորտը, որի մեջ ժողովուրդն ազգ է դառնում» (2, էջ 610), ինչպես որ «Ուաչատուր Աբովյանը վերածնեց խորենացու անցյալը» (Ես..., էջ 120). և ուրեմն՝ «Երևի թե ամեն մի երկիր իր մշակույթի զավակն է, ոչ թե մշակույթն է երկրի զավակը». (էջ 32): Այդ դեպքում երկիր ու պետություն ձևավորելու դարավոր ձգտումները վերջնարդյունքում փաստորեն ձախողվում են, քանի որ մշակութային հիմքերն են խախտւո, թե՞ մշակույթին վերագրելով պետական գործառույթներ՝ այս վիպակի հերոսի նման գամել ենք մեզ ազգային մենակությունը և ճամփեզրին ընկած լինելու մոլորվածությունը: Եվ Մաթևոսյանը ստիպված է լինում կրկին հիշել զրամատիկ ճշմարտությունը. «Մերը հիմա իսկական ողբերգություն է... Անհեթեթությունն այն է, որ ամբողջը (ազգը-Վ.Ս.) որպես այդպիսին դադարել է լինելուց, որ ամբողջի մասերը այլևս միմյանց չեն պատկանում... Միմյանց դեմ տարած փայլուն հաղթանակներով ասպարեզում մի ծվատված երկիր ենք թողել, որ մեզ որպես խորթերի է նայում, և մենք էլ իրեն՝ որպես օտարի» (2, էջ 680): Եվ ամենախորհմասո ճշմարտություններից մեկը. «Երբ ինչ որ մարդիկ ուզում են փոխարինել Աստծուն, ուժեղ մարդկանց թիվը նվազում է» (Ես..., էջ 395):

Իր բնությունից ու միջավայրից, այդ ճանապարհին նաև երկիր-հայրենիքից օտարված «անդեմ-անանուն-անցավ սոսկական միավորներին», ահա, Հրանտ Մաթևոսյանը «տերը» լինելու իրավունքը հաստատելու համար հավասարազորում է գրող-արարողին, դարձնում իր բառի տնօրենը, որ նրանց իսկ «հիշողության հատընտիրից» է գալիս, բաղմաձայնության այս համադրումներով մեծացնում գրականության ու նրա հերոսի տիրակալությունը, և դա դիտում է իր համար որպես ձգտելի ստեղծագործական հավատամք. «Ի՞նչ գեղեցիկ են նրանք, ովքեր մարդու համար գրում են իր խոսքը, մարդու մեջ բացում են իր լույսը, արձակում իր ձգտումը: Պիտի ցանկայի նույնազոր եղբոր նման միանալ նրանց և իմ անձնական ու ազգային թուլությունը չբացահայտել, քանի որ երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ» (Սպիտակ..., էջ 29), և ամեն մի երկիր ի վերջո իր մշակույթի արդյունքն է...

**ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
ԿԵՆՍԱՓԻԼԻՍՈՓԱՑՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ**

Հրանտ Մաթևոսյանի գրական ժառանգությունը քննությունը փաստում է, որ նրա կենսագրությունը և գրականությանը աչք կամ այն փիլիսոփայական – դավանաբանական ուսմունքները չեն, այլ իր ապրած ժամանակն ու տարածությունը ազգային արմատներով և համամարդկային բարոյական արժեքներով ճանաչելու և գնահատելու օրինաչափությունը:

Մաթևոսյանի ճանաչողությունը հստակորեն որոշարկվում է ազգային գոյաբանության խորհրդով, կյանքի արժեքի իմաստավորմամբ և էթնիկ բարոյականության խորապես հիմնավորված ընթացքով: Դա սեփական ազգային երթի տրամաբանությամբ հիմնավորված և համաշխարհային մշակույթի ազդեցությամբ ձևավորված գեղագիտական և փիլիսոփայական ծրագիր է, ինչը նրա գեղարվեստական գործերում, էսսեներում և հոդվածներում դրսևորվում է խոհի և մտածումի տեսքով, էպիկական–բանաստեղծական պատումի փոխաձևությամբ:

Իր երկրի, իր եղերքի մարդկանց բարոյականությունից ու հոգևոր տարածքներից Մաթևոսյանը ստեղծում է հայ էթնոսի կենսապատումը՝ սկսելով Հիքսոսների ծագումնաբանությունից մինչև 60-ականների հայ գյուղի «մաքուր, փարթամ ու աղքատ» կեցությունը: Թվում էր, թե հայ գրականությունը գյուղախարհի, նրա մարդկանց մասին չատ էր գրել, և նյութը սպառվել էր՝ այլևս ծավալվելու տարածք չթողնելով սոցիալիստական գյուղի կայացած–ապահով ներկայի, ապրելիք ծաղկուն օրերի մասին: Գեղագիտական նպատակը խոսքի միջոցով մեծ ու արևոտ հովիտ ստեղծելն էր, մարդ–մոտմենտի կերպարը

բարձրացնելը. «Յանսեսի փորձն ուզում եմ կրկնել գրականության մեջ, ուզում եմ նոր մի հովիտ փռել և բնակեցնել նոր մարդկանցով ու կենդանիներով և կարծես թե հաջողում եմ: Ծմակուտ մի գյուղանուն, մի երկու բնակիչ ու կենդանի արդեն ունեմ: Շատերն իմ հիշողության գյուղից են գալիս, երբեմն էլ կարողանում եմ «զուտ ինձնից» ստեղծել, և այդ ամենը վերաբնակեցման տպավորություն է թողնում»¹: Բայց պատերազմն ու գյուղաշխարհի խեղճությունը ստիպում էին գրողին հավատարիմ լինել իրականությունը, լինել իր ժամանակի տարեգիրը: «Ինչո՞ւ եմ գրում» հարցին գրողը տալիս է իր և բոլոր գրողների պատասխանը. «Ինչու եմ գրում, որովհետև Թումանյանն ու Տոլստոյը գրել են, երևի թե՛ այո, բայց չատ ավելի գրում եմ այն պատճառով, որ նրանք այն չեն գրել և այնպես չեն գրել» (էջ 7):

Գրողի գեղագիտությունը կայացել էր իր հայրենիքում իրեն տրված ժամանակի և մարդկության ստեղծած մշակույթի համադրումից՝ արարելով գրողի անհատականությունը, գեղագիտական անժխտելի փաստ դարձնելով նրա գրավոր խոսքը: Նրա արվեստի խորքերում առկա է սեփական կենսափորձի և քննախույզ դիտարկումների, ազգային և համաշխարհային մշակույթների համադրման արդյունքում ստեղծված իմաստասիրությունը, որը հիմնվում է մի շարք բանաձև-սահմանումների վրա, առանց որոնց մեկնաբանության անհնարին է ընկալել գրողի աշխարհայացքի և գեղագիտության զարգացման ընթացքը: Առաջին բանաձևը, որից պետք է մակարբերել նրա կենսափրկի-սոփայության խորհուրդը, սա է. «ԵՄ ՆՐԱՆՑ ՈՐԴԻՆ ԵՄ, նրանցից եմ ստեղծվել, նրանք են ինձ ստեղծել...»: Թվարկումների անվերջանալի շարքով ներկայանում է «մունջ մշակների», «լուռ գոյողների» բազմությունը, որոնց նա հանդիպել է ոչ միայն իր ծննդաբանության ակունքներում՝ Ահնիձոր-Անտառամեջ-Ծմակուտում, այլև Պլատոնովի պատմվածքում, Բակունցի

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004, էջ 6: (Նշված գրքից մյուս մեջբերումների էջերը կնշենք տեղում):

արձակում, Ժան-Լյուկ Գոդարի կինոնկարում, Համո Սահյանի պոեզիայում, Ջարենցի «Նմբապետ Շավարշում»:

«Ի սկզբանե էր Բանն...» ինքնանկար-ինքնախոսություն մեջ Մաթևոսյանը ավարտուն համակարգի է վերածում իր գրողական նկարագրի, աշխարհաճանաչողության և գրական հայացքների կազմակերպման և զարգացման ընթացքը: Ինքնանկարում Մաթևոսյանը մանրամասնում է, թե իր հայացքների ձևավորմանը ովքեր և ինչպիսի իրադարձություններ են ուղղություն տվել: Քրիստոսի խաչը չալակած Սիմոնի տիպը նրան արդեն հանդիպել էր սեփական հոր կերպարում. աշխատասեր, մունջ մշակ, իրեն ոչ ոքի չպարտադրող, իր բեռը տքնանքով կրող. «Ես ավելացնեմ, որպես և փայտի՛, և՛ խոտի, և՛ կարտոլի, այլուրի ու վայրի տանձի կոշտ բեռան տակ բազմիցս ու միշտ պրկված մեկը, որ իրիկունները հանդից դառնալիս միայն մի բան են ուզում՝ քնել: Եթե մայրդ կամ կինդ, որ քեզ պես մի գրաստ էլ իրենք են, ծնկներդ տաք ջրով տրորեին՝ քնի երանություն մեջ երախտապարտ կլինեիր ամբողջ կյանքին՝ և՛ խաչողներին, և՛ խաչվողներին» (էջ 25):

«Աշնան արևում» հայ տղամարդու այս տեսակը պահպանեց Քրիստոսի խաչակրի անունը՝ Սիմոն՝ միանալով «լուռ հատակների» այն համայնքին, ովքեր երկիր են ստեղծում, որոնց բազուկների ուժով են բարձրանում օջախի պատերը, բայց ովքեր իսպառ զուրկ են ինքնապաշտպանական բնազդից, խոսքի միջոցով դժվար են հարաբերվում աշխարհին. Աղունը մարդու այս տեսակը համեմատում է ծառի հետ՝ անչարժ, համր, անպաշտպան: «Ջարենցը նրա մասին այս է ասել. «Մյուս դաշտերը՝ չլուտ ու չոր, Եվ դաշտերում այն՝ գրաստ ապին, - Հագին նեխած մի, ցեխոտ չապիկ, - Հոգին միշտ համր, հրատոջոր»: Ուզում եմ տեսնել՝ այդ ապին իսկապե՞ս գրաստ է, նրա հոգին իսկապե՞ս համր է, երբ կառավարում են՝ ինքնասիրությունը չի՞ վիրավորվում, երբ ձագերը խլում են՝ չի՞ մեռնում, հոգու խորքում մեզ չի՞ անիծում, ինքը իր միտքը ու բովանդակությունը ունի՞, թե՞ անհրաժեշտության առաջ իր պարտքի մասին մեղանից առած խոսքն է իր բովանդակությունը» (էջ 26):

Մարդու մեջ երկու սկիզբ, երկու բնություն կա՝ արական և իգական, առնական և մայրական: Արական սկիզբը Մաթևոսյանի արձակում զրահնորվում է երկու բնույթով՝ պասիվ (Ավետիք, Աբել և նրանցից սերվածները) և ակտիվ (Իշխան, Ներսես), և այս հակադրամիասնությունամբողջանում է առնականություն էությունը:

Կոլխոզի և պետության արանքում տրորվում են ոչ միայն հոր ազնվական մաքրությունն ու գյուղի մարդկանց ուղղամիտ բնական պահվածքը, այլև մի ամբողջ հասարակարգի տարբեր ազգությունների բարոյականությունը: Խորհրդային կայսերապետությունը հողի մշակին, բանվորին, մտավորականին կանգնեցրել էր չգործած մեղքը քավելու կամ չքավելու դեպքում մահապարտության գնալու ծանր բեռան տակ: Մեղքի և մեղավորության քրիստոնեական ընկալումների դաշտից դուրս կար պարզ մարդկային կամ համազգային բարոյականության դաշտը, որը մաքուր, անպիղծ ակունքներից սերված գոյերի համար սահմանում էր բարձրագույն բարոյականության կարգ, ըստ որի՝ «Մեր կողմերում չատ լավ ու չատ վատ բաները չտեսնել տալու ազնվական սովորույթ կա», մինչդեռ իրականությունը սպանում էր մարդու մոնումենտալ տիպը՝ գործելու և պատմություն արարելու դաշտ ստեղծելով մարդ-բլոծի համար:

«Գրականությունը գրողական եսի արտածումն է» (էջ 36). գրողի իր ես-ը Մաթևոսյանը հայտնաբերում է իր հոր ու մոր, Ալխո ձիու և գոմեշի կերպարներում, բոլոր նրանց կերպարներում, ովքեր խաչը չալակած Գողգոթա են բարձրանում, այն հայ կանանց ձակատագրերում, ովքեր Աստծու ամեն օրը հետպատերազմյան սոված երկրում «Մագելանի սխրանքն էին գործում, բայց աշխարհին հայտնի են որպես անանուն-հասարակների բազմություն», իսկ ապրել ու զգալ այդ բազմության ներսից նշանակում էր տառապել ու մորթվել նրանցից յուրաքանչյուրի հետ և յուրաքանչյուրի համար, ծնվել յուրաքանչյուր ծնվող հայի և մեռնել ամեն մահկանացուի հետ: «Այս սիրելի-սարսափելի, խելացի-խելագար, հասկանալի-խճճված աշխարհում դաժան բան է մերկ լինել, լինել աշխարհի մերկացած նյարդը՝ գրող:

Սպիտակ թղթի առջև ամեն վայրկյան կարելի է կաթվածահար լինել» (էջ 31):

Իգական, մայրական սկիզբը գրողի ճանաչողություն մեջ արմատավորվել է սեփական մոր կերպարով. դեռատի կնոջ զարմանալի անահ, կամային արարքը գրողի մանկական հիշողությունների չղթայում ամրագրվել է որպես խիզախում, հերոսացում՝ արժանի գեղարվեստական իրականություն մուտքագրվելու և գրական անհատականություն և տիպ դառնալու. «Քառասունների փետրվար-մարտին մայրս տնից երեք օրով կորավ. ոչ ապսպրանքով, այլ որևէ զգայարանով կռահել էր, որ մեր անասունը Ձորագեղ ջարդվում է, պիտի փրկելու գնա: Մեկը փրկեց, այդ մի կովը երեք երեխայիս պահեց: Մեր գյուղից Ձորագեղ ու ետ յոթանասուն կիլոմետր է, ճանապարհին մի երկաթուղային կայարան, մի գյուղ ու մի-երկու տեղ լքված գոմեր են, այդ գոմերում այդ աղջիկ-կիներ, այդ նիհար, ծանրած, ահա-ահա ծնող կովի հետ երկու գիշեր է անցրել, երկու ցերեկ՝ խնդրելով, հրելով, լացելով, անիծելով ու հուսալով ժամը ժամի վրա մոտեցել է իր գյուղին, որ մինչև ամուսնու զորակոչվելը թշնամական գերության ճամբարից լավը չէր: Եկան, մեր տնից ներքև՝ զառիվերին, դեմ առան ու ձմեռվա արևի մեջ փլվեցին» (էջ 26): «Որևէ զգայարանով կռահել էր» արտահայտությունը ընդգծում է իգական-մայրական սկզբին բնորոշ՝ տեսակը պահպանելու, բնազդական, ենթագիտակցական մղումը, չրջապատող իրականության գերզգայական ընկալումը, անմիջականորեն զգայարաններին չտրվող անորսալի էներգետիկ հոսքերի «որսը»: Մոր կերպարի այս որակը, որպես տեսակի շարունակման և պահպանման հիմքային գործոն, Մաթևոսյանի արձակում իրացվել է թե՛ բանական հերոսների (Աղուն, Մանիչակ, Շուշան), թե՛ ոչ բանական հերոսների (ձի, գոմեչ) վարքագծի, խառնվածքի, բնազդային և գիտակցված գործողությունների միջոցով: Գիտակցական մակարդակում իգական-մայրական սկիզբը զուտ վերարտադրող, պահպանող հայրենաչեն գործառույթ ունի: Վերաբերմունքը արմատներին, հողին, գերդաստանին, օջախին, ամուսնությունը և երեխաներին ձևավորում է հոգեբանական և

բարոյական որակների այն ամբողջությունը, որը համարվում է ազգային հոգևոր և գենետիկ առողջության նախապայմանը: Ըստ դիցաբանական պատկերացումների՝ երկիր մոլորակը մայրն է, երկինքը՝ հայրը, այսինքն՝ երկրային կարգը՝ նյութական, մատերիական, ստեղծվում և պահպանվում է իգական մայրական սեռի կոչումով և ջանքերով: «Աչնան արև» վիպակի նախնական տարբերակն ունեւ «Երկրի ջիղը» վերնագիրը, որն անուղղակիորեն, փոխաբերական պատկերի ներքին շերտում խորհրդանշում է երկրապահ, հայրենաչեն տեսակի գոյությունը. առանց այդ մայրական ստեղծագործ, ծնող, հողեղեն տարերքի չի կարող երկիրը մաքառել, գոյել, շարունակվել:

Բնորդ այս կանայք Մաթևոսյանի կենսափոխափայլության ակունքներում կանգնած իրական մարդիկ են, որոնցից նա ստեղծեց համազգային տիպեր. «Ես ուզում եմ իմ հայրենիքի յոթանասուն կիլոմետր այդ ճանապարհից «Մագելանի սխրանք» հանել և այդ կնոջ անհատականություն դարձնել, թե չդառնա՝ նշանակում է շատ ճիշտ են անում նրանք, ովքեր իրենց խաչը նրապեսների չալակն են տալիս ու ետ էլ չեն նայում տեսնելու՝ բերո՞ւմ են, թե՞ չեն բերում» (էջ 27):

Պետականագուրկ հայության վերջին երկու հազարամյակի պատմության մեջ հայ կնոջ ազգապահպան գործառույթը փաստվել է, բայց ոչ չեչտադրվել: Մաթևոսյանն առաջինը հայոց գրականության պատմության մեջ նրան դարձրեց տիպ, իդեալ, արվեստի օրենքներով ամրագրեց նրա կերպարը՝ էթնիկ և սեռային միասնության մեջ: Թե՛ «Աչնան արև», թե՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակներում Մաթևոսյանը ստեղծել է իդեալական գերդաստանի մի պատկեր՝ այսպիսի որակումով. «Նանի չուրջը կազմակերպված պուճուր պետություն էր». գերդաստանի՝ որպես պուճուր պետության մոդելը դարբերում ոչ միայն փրկել է, այլև պահպանել տեսակը, մաքուր պահել գենոտիպը, լեզուն ու հավատը՝ որպես ազգի գոյատևման նախապայմաններ: Որբեայրի այդ կանանց մեծ մասը հետպատերազմյան հայ գյուղի ամբողջ հոգսը՝ փայտի, խոտի, կթի, անհայր երեխաների,

կրում էր իր վտիտ ուսերին: Բայց դաժան կյանքը մաղաչափ էր պակասեցրել նրանց կամքը, չէր կոտրել ոգին և սերը զավակի ու բնության հանդեպ. «Վասիլի Բելովը գիտի՝ ինչ ասել է հին սերնդի կթվորուհի: Կոլխոզային մատղաշի միջից նրանք իրենք էին ընտրում իրենց ապագա կովերը, անուն էին տալիս, կոլխոզային նախրի մեջ առանց անունի կով չկար: Պառաված անասունից դժվար էին բաժանվում, չէին մատնում, ուշ էին ասում, թե այսինչ կովի կաթը նվազել է: Կովերը նրանց ձայնը և հոտը ճանաչում էին, կթվորուհու բացակա ժամանակ ընկերուհիները այսինչ հատկապես քմայքոտ կովի տակ էին մտնում նրա տիրուհու ուսաշալով կամ գլխաշորով» (էջ 16):

Ահնիձոր-Անտառամեջ-Ծմակուտի բնակիչներին քաղաքակրթության առաջընթացը դեռ չի օտարել նախնական, բնական աշխարհագրագիտության մակարդակից. «Ես կարոտում եմ դա՛րեհյան ժամանակներին» բանաձևը ուղղակիորեն կապվում է մարդու զգացողությունների, կեցության, բարոյականության նախասկզբնական վիճակին, երբ միտքը ընդունում և մեկնում էր համատեղեցրական բանական կենսահոսանքները և հեշտությանմբ էր ճանաչում ապագան. «1941 թվականի հունիսի երկրորդ շաբաթում անհեռախոս մեր խուլ գյուղում նվաղեց մի պառավ ու գուշակեց արյուն, կոտորած և սով: Խորհրդի նախագահը նրան գոմում փակեց խաբեության համար և մի շաբաթ հետո՝ հունիսի 22-ին, գնաց ռազմաճակատ՝ գոմի բանալին գրպանում» (էջ 30-31):

Գրողի մտածողության համակարգում կանոնիկ և օրինաչափ համարվում են հայոց կյանքի հիմնականում նահապետական բարոյական նորմերը: Արձակի բոլոր շերտերում Մաթևոսյանի հերոսները ենթակա են հասարակականորեն մշակված բազմաթիվ պարտավորությունների, մարդկային նկարագրի զգայական հուզական ոլորտը մղվում է երկրորդ պլան, զգացմունքները հաճախ ոչ միայն անտեսվում են, այլև մերժվում, արդյունքում՝ այդ արձակում սեռը կա, սեր՝ չկա, աշխատանք և պարտավորություն կա, վայելք ու խենթություն չկա: Մաթևոսյանի ճանաչողության չրջանակներում կարևորվում են մարդու

առաքինությունն ու ստեղծագործական կամքը: Հասարակական մտածողության մեջ ամրակայված բարոյական խիստ չափորոշիչները պահանջում են բարձրագույն առաքինություն, բնությունից սահմանված բարոյական կարգի պահպանում: Նրա հայացքը իրականության խճճված հարաբերություններից զատորոշում է բարոյական հաստատուն հիմքեր ունեցող բնավորությունները: Սկեսուրի հետ խոսքուկովի ընթացքում Աղունը մերժում է սիրո թեթևամիտ ընկալումը և հաստատում իրենք՝ զոհաբերման, այլասիրության, տաժանակիր աշխատանքի ելքով. «Ձէ, մենք դրանից չունենք (խոսքը սիրո մասին է՝ Ս.Ա.), մեր ոչխարը չխուզած, մեր կարտոլը հանելու, մեր խոզը հանդում կորած՝ մենք չենք կարող ծիծաղել»¹:

Հետպատերազմյան որձակոտոր հայոց գյուղում երբեմն խարխլվում էին ամուսնական հարաբերությունները, քանի որ հարաբերությունների բնական զարգացման ընթացքը խախտվել էր: Մաթևոսյանի հերոսների առաքինությունը խարսխվում է իր ճանաչած մարդկանց բարոյական ընկալումներին, գրողը չէր կարող խոտորվել իր ճանաչած իրականության օրենքներից՝ ստեղծելով կեղծ իրականություն. «Ամեն մի կարգին գրողի ստեղծագործություն այդ գրողի աշխարհայացքի և փիլիսոփայության իրացումն է. գրողը դեպքեր չարագրող չէ, այլ աշխարհը յուրովի բացատրող կամ բացատրել փորձող» (էջ 37):

Իր ամբողջ գեղարվեստական ստեղծագործության տարածքում Մաթևոսյանը փորձում է գտնել այն պատճառները, որոնք աղավաղում են մարդու բարոյական նկարագիրը, աղարտում համագգային բարոյականության ամբողջականությունը: «Խումհար» վիպակում Արմենակն այդպես էլ չի ընդունում Եվա Օղերովայի կանացի անկախությունը, քաղաքակիրթ, զարգացած կնոջ ազատամտությունը, և հաստատում-արժևորում է իր հայ կնոջ՝ Հասմիկի ներընտանեկան ջերմությունը պահպանող նվիրված մոր տեսակը: Անտարբեր չլինելով ուսս գեղեցկուհու

¹ Հ. Մաթևոսյան, Հատընտիր, Եր., հ. 1, 2005, էջ 503:

Հմայքներին՝ Արմենակը չի կարողանում տրվել զգացմունքներին. բանականության վերահսկողությունը խենթությունների իրավունք չի տալիս. դա նրան արյամբ, մայրական կաթով ու դաստիարակությամբ էր տրվել: Բարոյականության բոլոր չեղումները հեղինակը մերժում է. Սոնայի և Սիմոնի, Շուշանի և Թևիկի, Մարիամի և Անդոյի արտաամուսնական պատահական սերերը նրա բարոյական հայեցակարգում ժխտվում են. դրանք հասկանալի-բացատրելի են, բայց անընդունելի:

Իր ճանաչած իրականության մարդիկ այսպիսին էին: Գրողը փնտրում է մարդու այս նախնական և մոռումսենտալ տիպը, ստեղծող և ապրեցնող տեսակը: Երբ գրականությունը հիմքում չունի կենսական ռեալությունը, ստեղծվում է «մի նոր թերի գրականություն», որ սնվում է օտար իրականությունից: Հայ գրականությունը պիտի բարձրանա հայկական գրականության պատվանդանին՝ հաղթահարելով դժվար տրվող նյութի դիմադրությունը. «Կյանքից վտարում ենք բոլոր այն բաղադրամասերը, որոնց ներկայությունը և որոնց վերլուծությունը մեզ կկանգնեցնեն չփոթեցնող վիճակի առջև, նկարագրելու համար վերցնում ենք այդպիսով ստերիլիզացված մի կյանք և դարձնում ենք վիպակ ու պատմվածք: Եվ նյութը մեզ չի դիմադրում, քանի որ նրանից հանված են դիմադրող բոլոր ջլերը, և նյութը մեզ հեշտությամբ է հանձնվում, ինչքան որ կրկեսի կենդանավարժին հեշտությամբ են հանձնվում ամորձատված ձիերը» (էջ 49):

Գրողների աշխարհայացքն ու ճանաչողության կերպը տարբերվում են, քանի որ դրանք սնվում են տարբեր իրականություններից. 60-ականների հայ իրականության գրողը չէր կարող և չպետք է խախտեր գեղագիտության չափանիշները և տրվեր կեղծիքին՝ գրելով չապրված երեկվա օրվա մասին:

«Գրականությունը ժողովրդական հույսերի ու տագնապանների տարեգրությունն է» բանաձևը գրողի հայացքն ուղղում է իր ժողովրդի ապրած երեկվա օրը արվեստի վերածելու հիմնախնդրին: «Ունևոր տան» Հայո-Հայաստան գեղեցկուհու և հեղափոխական Արփիարի սիրո, դառնագին ճակատագրի պատմությունն այդպես էլ Մաթևոսյանը չվերածեց գեղարվեստական

պատումի, բայց Ազատի տված ձեռագիր տետրը խորապես ցնցել էր գրողին. նրանում Մաթևոսյանը հայտնաբերել է իր ժողովրդի կորուստների և հառնումի խտացումը, ցեղի ոգեղեն առավելագույն ուժի դրսևորումը. «...ես ինձ խոստանում եմ հիմա նստել և այդ «Փիղա Հայոյի» կյանքից ժողովրդի կործանման և վերելքի պատմություն ստեղծել, բայց իրո՞ք պիտի ստեղծեմ, գոնե կարողանալո՞ւ եմ հիմնովին ընթերցել Վալուդ Մխիթարյանի ձեռագիրը և սխալների գոնե ուսուցչական ուղղում անել» (էջ 22):

Մաթևոսյանը դառնությունամբ է արձանագրում մեր մշակութային-գաղափարական պարտությունների, մեր հոգևոր ձևախեղումների պատմությունը: Գլորալացման, մշակույթների և ազգային գաղափարախոսությունների համահարթեցման մեր ժամանակներում նպատակամետ, հստակ ծրագրով պիտի աշխատեն ազգային-գաղափարաբանները, մշակույթի արարիչները, որովհետև՝ «Երկրները առհասարակ պարտվում են իդեոլոգիաների պարտություններից հետո, մշակույթների պարտություններից հետո, երկրները, պետությունները զոր ու զորքով գրոհում են, իհարկե, մշակույթների նախնական գրոհումներից հետո: Եվ մի մշակույթը տեղի է տալիս մի այլ մշակույթի, որից հետո հաջորդում է գրոհող երկրի զորքերի ներխուժումը» (էջ 62):

Երբ գրողը կամ արվեստագետն առհասարակ առաջադրում է ոչ գրական հարցադրում և ստեղծում պատասխան կաղապարին հարմարվող գրականություն՝ միջին ազգային կերպարի կեղծ հայտնությունով, ապա ստեղծվում է իրականության կեղծված դեմքով, գեղագիտական աղավաղված չափանիշներով գրականություն: Գրողը իրավացիորեն մերժում է Վ. Պետրոսյանի առաջադրած միջին ազգային կերպարի ստեղծման գաղափարը՝ գտնելով, որ կյանքը ներկայանում է ընդհանուրի և մասնավորի հարաբերակցությամբ, որ յուրաքանչյուր մասնավոր համընդհանուր օրինաչափության մի առանձին դեպք է, իր անհատական որակներով յուրաքանչյուր հաջողված կերպար ազգային բնավորություն է, և այս դեպքում հակադիր որակներ չեն

Աթանես պապն ու ֆիզիկոս Ալիսանյանը: Հայ գրողը պետք է կանգնի Հայոց իրականությունից, հիմնվի սեփական ազգային երթի տրամաբանությունը, սնվի անձնական ճանաչողությունից: Հատկապես ապրված փաստի գեղարվեստականացումն է դառնում գեղագիտական համակարգ, աշխարհայացք ու հայեցակարգ. Մաթևոսյանը մերժում է օտար գրական հումքը՝ հնդկական, իսպանական կամ ճապոնական իրականությունից սերված, փնտրում է սեփական ազգային նյութի դիմադրությունը, որն ինչքան էլ դժվարություն տրվի գրողին, իր ամենապարզունակ դրսևորման մեջ ավելի է բավարարում գեղարվեստի չափանիշներին. «Ինձ համար դա՝ սեփական ողբերգության վրա ճապողվելն ու սատկելը, կլիներ հենց այդ նյութի միակ ամենաթանկ ձևը, ընդհակառակը, ինձ համար կոպեկի արժեք չունի այդ գրացիան Հիրոսիմայի թեմաներով, քանի որ հայտնի է՝ մայրերն իրենց որդիների վրա հազար անգամ վատ են լաց լինում, քան հարևանի կանայք: Ստիլիզացիան ինձ համար հարևանի կնոջ ձևավոր լաց է» (էջ 49):

Իր արմատներում կուտակված գոյափոխությունը գրողն իրացնում է գրական տեքստում, իր ներսով զտում ու պատկերի վերածում այն ամենը, ինչ հիմքում հավատարիմ է «իզական, մայրական, ստեղծագործական սկզբունքին»: Այս հենքի վրա էլ կառուցվում է Մաթևոսյանի աշխարհազգացողության ատաղձը կազմավորող մյուս սահմանումը, որից սնվում է նրա իմացաբանական-գեղագիտական հայացքների ամբողջությունը. «...ինձ դուր են գալիս ազգային բոլոր մշակույթներից այն մշակույթները և այդ մշակույթների մեջ հատկապես այն արվեստագետները, որոնք նույնպես են «զուտ հայացի», «զուտ նահապետական, զուտ, պահպանողական, իզական, մայրական, ոչ-հեղափոխական սկզբունքի», որոնք նախաստեղծ քաոսը տեսքի ու հավասարակշռության են բերում՝ իրենց վերստեղծվող աշխարհից վտարելով վթարային հնչյունը, գույնը, ձևը, ասես նույնիսկ վախենալով վթարային իրավիճակի ընկալումից և առավել ևս արտացոլումից» (էջ 23):

«Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» հոդվածում Մա-

Թևոսյանը գրում է. «Յուրաքանչյուր գրող կանգնում է դատարկ հարթության մեջ ու դառնում այդ հարթության բարձունքը» (էջ 40): Ի՞նչ է նշանակում սա. արդյոք չի՞ ժխտում նախորդ միտքը, գրողը ոչինչ չի՞ ժառանգում նախորդներից, գրականության ավանդույթները չե՞ն ներգործում կայացող արվեստագետի վրա, նա ինքնակա՞ է, կտրված ազգային ու համամարդկային արժեքներից:

Մաթևոսյանական այս հակասական մտքի բանալին թաքնված է հենց իր հետևյալ ձևակերպման մեջ. «Եթե ես վաղը սկսեմ վեպ գրել խաչատուր Աբովյանի մասին, ինչով են ինձ օգնելու Աբովյանն ինքն իր վեպով, Եղիշե Չարենցը («Դեպի լյաոն Մասիս»), Ակսել Բակունցը («Սաչատուր Աբովյան»)՝ իմ Աբովյանն ինձնից դուրս քաշելու, ընդհանուր բարերար ազդեցությունը...» (էջ 39):

Նախորդ և այս մտքերը թվում է, թե իրար հակասում են, բայց իրականում մեկը մյուսի հետևությունն է: Այն որ, այնուամենայնիվ, Բակունցը, Չարենցը կամ Աբովյանը օգնում են գրողին, Մաթևոսյանը չի մերժում, այլ կարծես թե, առաջին հայացքից աննշան դեր է վերապահում նրանց իր տաղանդը հասունացնելու և ուղղություն տալու գործում՝ բնութագրելով այն որպես «ընդհանուր բարերար ազդեցություն»: Բայց մի՞թե ճիշտ է գրողը, չէ՞ որ չէր էլ կարող ավելին լինել, այլ ընդամենը «ընդհանուր բարերար ազդեցություն», որն անշուշտ գործում և արժեքի է վերածվում, երբ մյուս՝ ազդեցություն կրող թևում կա կարևորագույնը՝ ի վերուստ չնորհված անհատականությունը, որին պետք էլ չէ ուրիշ «ծանրակշիռ» ազդեցություն: Նա գրողական իր «բնագողով» վերցնում է իր տաղանդի բնույթին ներդաշնակ արժեքները, որոնք հետո գիտակցության և ենթագիտակցության շերտերից դուրս են հոսում գրողի բացառիկությունը չաղախված և սովորական, անմշակ հայացքի համար անպայմանորեն անտեսանելի են: «Այս Չարենցը, Ֆուլքները, Գոդարը, Բակունցը, Ղուկասը, Պլատոնովը և դեռ չատուշատ հեղինակներ ու գործեր, նկարիչներ ու երգեր, - սրա՞նք են ահա ինձ մատնացույց արել իմ հայրենիքում ինձ տրված իմ կյանքի ժա-

մանակը, իմ կյանքն է աշխարհի ծով գրականությունից մատը դրել այս հեղինակների ու գործերի վրա՝ չգիտեմ, երևի թե և՛ մեկը, և՛ մյուսը, երևի թե երկուսը միաժամանակ» (էջ 26): Այս տեսանկյունից արդեն համոզիչ է գրողի այն պնդումը, որ յուրաքանչյուր արվեստագետ մենակ է գրավում արվեստի բարձունքը, որքան էլ թումանյանը, Բակունցը, Չարենցը, Տոլստոյը, Մարկեսը և մյուսները դեր խաղան գրողի աշխարհայեցողություն և կենսափոխակերպության ձևավորման ճանապարհին, նրա գեղարվեստական իրականությունը բացառապես իրենն է՝ Մաթևոսյանին: Այս իմաստով ճշմարիտ է Մաթևոսյանի դիտարկումը. յուրաքանչյուր գրող «դատարկ հարթությունից» է բարձրանում և կայանում: Այնուամենայնիվ կամի չգրված օրենք, ըստ որի՝ որքան օժտված է արվեստագետը, այնքան ավելի խորն է ու անպարագիծ նրա զգացողությունների աշխարհը: Տաղանդի կայացումն անպայմանորեն բարդ ընթացք է. նրանում իրենց նշանակալի դերն ունեն մարդկության ստեղծած իրական արժեքները: Նա համաշխարհային մշակույթի պատմությունից ընտրում է իր աշխարհազգացողությանը հարազատ դեմքեր ու գործեր, որոնք անպայմանորեն ազդում են նրա գեղարվեստական իրականության կազմավորման վրա, և այն հարցը, թե ի՞նչ է տվել գրողին մշակույթի պատմությունը, խիստ նուրբ հարց է և ենթակա չէ միանշանակ պատասխանի: Խնդիրն ուղղագիծ և անմիջական ազդեցության մասին չէ, որ կարող է լինել, կարող է՝ չլինել, այնինչ կա ավանդույթների ժառանգման և շարունակման այնպիսի ընթացք, որ պայմանավորված է արվեստագետների ճանաչողության, աշխարհատեսության հարազատության, իրականության գեղագիտական ընկալման, բնությանն ու մարդուն ուղղված հայացքների ընդհանրությամբ, բնորդի նույնականությամբ:

Բնությանն ու մարդուն, կյանքին ու աշխարհին ուղղված հայացքների ընդհանրության և հարազատության տեսանկյունից մեր նորագույն արձակում Մաթևոսյանն առանձնացնում և կարևորում է Ակսել Բակունցի գեղարվեստական իրականությունն ու աշխարհընկալման կերպը. «Բակունցն առաջինն էր

Հայ նշանավոր գրողներից, որ խոսելու հնարավորություն տվեց ժողովրդի այն հատվածին, որ գրկված լինելով այդ հնարավորությունից՝ ձայնի իր իրավունքը տվեց միջնորդներին, որոնք և պատմեցին քաղաքին ու աշխարհին «մունջերի» մասին:

Բակունցը շեշտեց հենց այդ «մասինը». նա գրեց ոչ թե ժողովրդի մասին, այլ ժողովրդի ներսից: «Այդ ներսի սկզբունքը, որքանով որ դա եղել է իմ հնարավորությունների սահմաններում, փորձել եմ տարածել ողջ օրգանական և անօրգանական աշխարհի վրա: Դա նշանակում է գրել ոչ թե ծառի մասին, այլ ծառի ներսից, ոչ թե ձիու մասին, այլ ձիու ներսից»: («Вопросы литературы», 1980, N12, էջ 65): Բակունցի աշխարհընկալման այս կերպը զգալի ուղղություն է տվել Մաթևոսյանի գեղագիտական հայացքներին: Նա շարունակեց կենդանու, ծառի, լայն առումով բնություն և հասարակության ներսից իրականությունը տեսնելու, զգալու, վերարտադրելու բակունցյան ավանդույթը՝ ոճի և պատկերակառուցման բոլորովին նոր զրուհումամբ:

Ակսել Բակունցի մասին Մաթևոսյանը երեք խոհ-մեկնություն ունի, որոնցում իմաստավորվում են Բակունցի գրի տարածքում ապրող հերոսների կեցության խորհուրդը, բանարվեստի նրբին շերտերը, իրականության և գեղագիտության հարաբերակցության չափը, «քչի այդ շատությունը, անշարժության այդ թափը»: Մաթևոսյանը ճանաչել և «յուրացրել է» Բակունցի արվեստի օրենքները. «Դժվար կյանք – լավի կարոտ – դժվար կյանք – խորտակված կարոտ փշալարն իր մեջ հավաքել է բնորդների մի մեծ բաղմունություն, որ իր ժամանակագրին և կենսագրին պարտադրում էր իր կյանքի վերուվարումների հետագիծը» (էջ 96):

Բակունցի արձակին տրված այս բնութագիրը նույնանում է հենց իր՝ Մաթևոսյանի արձակի տարերքի հետ: Ճանաչողության այս դիրքերից Մաթևոսյանը կարևորում և առանձնացնում է Բակունցի այն ստեղծագործությունները, որոնք որոշակիորեն կազմակերպել են նրա փիլիսոփայական և գեղագիտական հայացքները: Քաղաքակրթությամբ բնական մարդու աղավաղման Բակունցի առաջադրած հիմնախնդիրը Մաթևոսյանի արձակում

դարձավ աշխարհայացքային մեկնակետ: Ուրբանիդացիայի արդյունքում մարդու օտարումը հողից, բնությունից հիմք են դնում մարդու դիմագրկման, նախնական մարդու անհետացման: Օտարացման այս թեմայի լավագույն իրացումը Մաթևոսյանը համարում էր Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը»։ «Քանիս ուշադրություն են հրավիրել Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտի» վրա. ինչ այժմեական, ինչ ճշմարիտ կինոնկար կլիներ: Մեր ժամանակի մեծագույն գործն է՝ մարդու օտարումն իր երկրից: Քաղաքակրթության անունով եկան, արևելյան քո կավի դղյակը, որ էիր դու, փեցին, քեզ քո երկրից դուրս քշեցին, չորերդ քաղաքի գլխին մի տեղ թողիր ու վերացար: Այսօրվա իմ վիճակն է: Դարձյալ Մհեր, այո՞» (էջ 59): Պրովինցիայի կործանման աղետը Բակունցի կենսափոխոփայությունը արդեն գեղազրվել էր. «այսօրվա իմ վիճակն է» արտահայտությունը չնշտում է հայ մարդու իր սկզբից օտարվելու դրամատիկ ընթացքի չարունակականությունը, իսկ այն, որ օտարման անհետացման միջոցով կապվում էր փոքր Մհերի աշխարհաթողությունը, ամրագրում է հայոց մշակույթի պատմության մեջ երևույթի պարբերականությունը, ինչից կարելի էր մակաբերել հետևյալ կանոնը. հայ մարդու օտարումն իր երկրից օրինաչափ բնույթ ունի:

Օտարման փոխոփայությունը Մաթևոսյանն իրացրեց մի շարք ստեղծագործություններում՝ («Մենք ենք, մեր սարերը», «Մեսրոպ» և այլն): Օտար ուժի կամ աներևույթ թշնամու միջնորդությամբ հայ մարդուն կենսական ակունքներից կտրել-հեռացնելու, վերացնելու գաղափարաբանությունը հաստատվում էր էպոսի կենսափոխոփայությամբ. «Մեր էպոսն ինձ համար ուղղակի հայ ողջ մշակույթի գազաթն է: Հենց «Փոքր Մհերի» ճյուղը: Էսօր մեր իրականությունը Փոքր Մհերի անիրական իրականությունն է: Խուսափուկ, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն» (էջ 51):

Մաթևոսյանը հայ ազգի կենսափոխոփայության խտացումը համարում է «Սասնա ծռերը»՝ կարևորելով մանավանդ Փոքր Մհերի գաղափարաբանությունը: Այնինչ գրականագիտությունը բարձրացրել և արժևորել է Դավթի կերպարը. ազգին մատուցվել է հերոսականության և ազգային սնապարծության տրամա-

բանությունը: Իրավացիորեն Մաթևոսյանը Հայոց պատմությունյան դրամատիկ ընթացքի գեղարվեստականացումը տեսնում է Փոքր Մհերի «անիրական իրականություն» մեջ. «Նուսափուկ, անորոշ թշնամի և իրական պարտություն»:

Հայոց գրական միտքը պիտի գորեր տեսնել և գնահատել իրական վիճակը, այդ սին իրականությունը Հզոր Դավթի և մեծ հաղթանակների իրականությունը չէ, այլ գերված Արարատի, Փոքր Մհերի և Նմբապետ Շավարչների կացությունը՝ «տիտան, քաջ, ողբերգական ու ծիծաղելի»: «Դրանով գրականության բուն էությունից հեռացավ Հայ գեղարվեստա-փիլիսոփայական միտքը, չնայած ակնհայտորեն Մհերի վիճակն էր կրկնվում՝ և՛ առանձին, նույնիսկ խոշոր, անհատականությունների, և՛ կուսակցությունների ու ողջ Հայ իրականության ճակատագրերում» (էջ 51):

Փոքր Մհերի «անիրական իրականությունը» գրողը տեսավ իր ապրած ժամանակի մեջ, «տիտան, քաջ, ողբերգական և ծիծաղելի էր» ոչ միայն խմբապետ Շավարչը, որին Մաթևոսյանը համարում է Մհերի ճակատագրի և կացության ժառանգորդը, այլև իր Մեսրոպին, ով Մհերի պես անպաշտպան ու որը էր, սեփական ծնակ չունե: Ազգ, հող, հայրենիք կապը խզվում է դրսից եկած աններույթ թշնամու կազմակերպված միջամտությամբ, և պարտությունը կրում է անհասկանալի, անբացատրելի, բայց անդառնալի բնույթ. «Վաթսուն տարի ապրել եմ ու թե մի բան եմ հասկացել՝ որսի օրը: Արջն ինչու է ուժեղ, որովհետև արջը ծնակ է, ծնակի մի մասն է: Իր մի մասով ծնակը արջ է, դե հիմա գնա գտիր, թե որտեղ է ծնակը վերջանում ու սկսվում արջը: Ուզում էի փախչել՝ ծառերը բռնեցին: Մոչահավը գիտեր արջի մասին ու մի ժամ ինձ մոլորեցնում էր: Դրա համար էլ արջը ուժեղ է»¹:

Սեփական ծնակի բացակայությունը վերաճում է համազգային աղետի, որովհետև «խոսքի և գենքի տիրակալները» ներսից քանդում են, դրսից՝ հարվածում: Էպոսից մինչև իր ապրած օրերի պատմության խորհուրդը գրողին մղում են բացահայտելու և գրի միջոցով տեղեկացնելու, որ ինքն ու իր տեսակը

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Վիպակներ, Երևան, 1990, էջ 223:

Հայրենագուրկ են ու ծմակ են փնտրում. «Բայց կկարողանա՞մ, դուք կարո՞ղ էիք, խոսքի ու արկի այս տարափի տակ կանգնել ու անկողմնակալորեն տեղեկացնել, թե «այստեղ Հասարակներ չեն ու Հայեր չեն, այստեղ դուք ինքներդ եք», երբ ինձ խոցել են հենց որպես Հայի ու Հասարակի, երբ իրենց ամբոխով ոտնատակ են տվել իմ «ամբոխը», որի մնացորդը յոթանասուն տարի անց այսօր էլ երկրից երկիր է փախչում և Հայրենիք չի գտնում ու չի գտնելու: Ողբերգակի փոխարեն ես չպիտի՞ դառնամ ողբերգու-թյան շարքային գոհ» (էջ 27):

Այս իմացություն հիմքի վրա Մաթևոսյանը եթե անգամ չի մերժում, ապա նաև չի հաստատում «քայքայումն արտացոլող ու քայքայումն արծարծող արվեստի» իրավունքը Հայոց իրականու-թյան և մշակույթի մեջ: Քայքայումն արդեն կար իրականություն մեջ, դարերի ընթացքում այն արտահայտվել էր կենտրոնախույս իշխանության, պետականազրկման, եղեռնի, բռնությունների ու պատերազմների ձևով: Իր կենսիմացությունը խարսխելով իր ժողովրդի անցած ճանապարհի իմաստությունը՝ գրողը պիտի մեր-ժեր օտարող ու քայքայող, պառակտող ու սպանող ցանկացած մշակույթ, փիլիսոփայական ուսմունք ու դավանանք և փաստեր Հայ ազգային մշակույթի կենսահաստատ, բարձրացնող, Հայրենաստեղծ բնույթը. «Քո մշակութային գազաթները, խոշոր իրողությունները հարադրելով (Թումանյան, Կոմիտաս, Սարյան, Ուս-չատրյան, Ջարենց, Սարոյան, Ալան Հովհաննես...) վստահանում ես ասել, թե իմոնք այլ կոչում ու այլ ուղղվածություն ունեն, Թո-րամանյանի խոսքով՝ անդորրող են, հանգստացնող, հայեցության տանող: Որպես կործանված Հայրենիքի դավակներ՝ նրանք գրա-կանության, մշակույթի մեջ ստեղծում են այն, ինչ որ պետք է իրականության մեջ լիներ: Մի ուրիշ անգամ հնարավոր է, որ ասեմ՝ գուրգուրոտ, մայրական վերաբերմունք կա մեր մշակույթի մեջ առ իրականությունը» (էջ 56): Ազգային և համաշխարհային մշակույթից Մաթևոսյանը «սեփականել» էր «իրականությունն էդ մեծ արվեստն է» բանաձևը, որը դարձյալ և հիմնավորապես հաստատում էր, որ գրողի կենսափիլիսոփայությունը ուսումնառ-վել, ձևավորվել և համակարգվել է «անձնական» իրականության և մշակույթների համադրությունից:

**ԾՄԱԿՈՒՏԻ «ՋԱՐ-ՔԸ». «ՎԻԹԽԱՐՈՒ» ԿԵՐՊԱՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԻՐԱՑՄԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հաղթամարմին հերոսուհուն, ում Հրանտ Մաթևոսյանը «վիթխարի» է անվանում, հանդիպում ենք արձակագրի «Օգոստոս», «Ալխո», «Սկիզբը» պատմվածքներում և «Տերը» վիպակում: Բոլոր դեպքերում կերպարի հիմնական գործառույթը կարծես նույնն է. «Վիթխարին» նմանատիպ այլ կերպարների նման ընդգծում է միջավայրին ու բնությունը և դրանց զեղարվեստական իրացում՝ մաթևոսյանական աշխարհին օտար «մարմիններին» առկայությունը: Օտարությունն ու անհարիրությունը, ի տարբերություն մյուս հերոսների, սակայն մի փոքր այլ երանգներ ունի: «Յուրային» հերոսները եթե օտար մարմիններին վերաբերվում են նողկանքով, անհանդուրժողությամբ, երբեմն էլ թաքնված վախով, ապա «Վիթխարու» դեպքում այս ամենը փոխարինվում է նախ զարմանքով, ապա ցանկությամբ: «Վիթխարին» գայթակղիչ է: Եթե մյուս կերպարների դեպքում օտար տարրը անմիջապես մերժելի է ու «յուրային» աշխարհը ընդդիմանում է դրան առանց լուրջ քննարկումների, ապա այս դեպքում հերոսուհին օտար մնալով հանդերձ, իմաստաբանական այլ իրացումներ է ստանում:

Կերպարի իրացման առաջին աստիճանում զգայական ընկալումն է: Օտար հերոսուհին չատ տարբեր ու գրավիչ է իր սեռակիցներից: Այս հատկանիշներով էլ Հրանտ Մաթևոսյանի «Վիթխարին» նմանություններ է դրսևորում Ակսել Բակունցի «Մթնաձորի «չարքը»» պատմվածքի Ասյայի կերպարի հետ: Երկու դեպքում էլ միջավայրին օտար հերոսուհիները գրավում

են տղամարդկանց, անսովոր մտքերի ու համեմատությունների ծնունդ տալիս: Խոսելով Բակունց-Մաթևոսյան ստեղծագործական զուգահեռների մասին՝ Սեյրան Գրիգորյանն անդրադարձել է նաև այս խնդրին. ««Բեռնաձիբում» հայտնվում և հետագա գործեր է անցնում վիթխարի ջանել կնոջ՝ քաղաքի կնոջ կերպարը, որի գեղարվեստական գործառնություն, Մաթևոսյանի տղամարդ հերոսների «սեռական հույզերի» վրա ունեցած ներգործությունն մեջ որոշակի է «Մթնաձորի «չարքի»» քաղաքացի կնոջ շունչը»¹:

Սակայն «տղամարդ հերոսների «սեռական հույզերի» վրա ներգործությունը» կերպարի միայն առաջնահայաց տեսանելի, մակերեսի վրա գտնվող գործառնությոն է, որը որպես այդպիսին դիտարկելի է միայն առանձին դեպքերում: Այդպես է հատկապես «Օգոստոսի» Անդրոյի դեպքում: Անդրոն թերևս ամենից մոտն է Բակունցյան Սաքանին և ապրումներով և դրանց արտահայտության ձևով: «Օգոստոսում» առավել քան մյուս պատմվածքներում ընդգծվում է որպես «սպիտակ գոմեշ» բնորոշվող հերոսուհու և տեղացի կանանց՝ Մարիամի ու Աշխենի հետ ունեցած տարբերությունը: Սակայն այստեղ «Վիթխարին» մենակ չէ, նրա հետ իմաստաբանական ու գործառնությոնի նույն հարթության վրա է գտնվում «վարիչի Մարգոն», ինչն էլ «Վիթխարուն» զրկում է ինքնուրույնությունից. «Եվ որովհետև նրա կուրծքը սմբած էր, Անդրոն հայհոյեց ջրի մոտ պառկած վիթխարին: Եվ որովհետև նրա ուսերը պարաններից սևացել էին, Անդրոն հիչեց ընկեր Մարգոյի ծամոն ծամող բերանը: Եվ որովհետև նա սպանված թռչունի պես թույլ էր և նրա աչքերից արտասուք էր գնում, Անդրոն խղճաց նրան»²:

Ի թիվս հերոսուհիների, միջավայրի ու վերաբերմունքի ակնհայտ նմանությունների՝ մեր ուսումնասիրության համար էական է Բակունցի պատմվածքի հետ «Տերը» վիպակի ուղղակի

¹ Սեյրան Գրիգորյան, Հրանտ Մաթևոսյան և Ակսել Բակունց, Մաթևոսյանական ընթերցումներ (Հոգվածների ժողովածու), Երևան, 2006, էջ 91:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, Հատոր առաջին, Երևան, 2005, էջ 132:

գուգահեռման մի կարևոր կետ՝ Հերոսուհիների ձի նստելու միջադեպը:

«Երբ որ նա Ասյային օգնեց ձին նստելու և ոտքը պահեց, նրան այնպես թվաց, թե մատները խրվեցին մի փափուկ բանի մեջ: Երբ կռացավ, ոտքն ասպանդակի մեջ դնելու, Ասյայի զգեստի տուտը բարձրացավ, և Սաքանի աչքին ընկավ նրա սպիտակ շորը»¹, – կարդում ենք «Մթնաձորի «չարքը»» պատմվածքում:

Զուգահեռաբար նաև «Տերը» վիպակում. «Վիթխարին այդ ժամանակ թամբի կեղերը բռնել, ուզում էր հեծնել: Ֆոտոսարքը ձեռքին ետ-ետ քաշվելով՝ թզուկը մեզ ասաց. «Օգնիր»: Տակը մտանք օգնեցինք հեծավ, մեր ձեռքը ըստ երևույթին նրա ծանր ոտքերի մեջ էր մտել, ձեռքը մենք քսում էինք մեր չավարին, ուզում էինք սրբվել, և թզուկի հայացքից ու ծաղրից դա նույնպես չվրիպեց...»: Ապա կարևոր խոստովանությունը. «Մեր աղքատ, խիստ, չոր տանը երեկոյան նորից ու պինդ լվացվելով, չգիտենք ինչու ժպտացինք, – այդ ծանր ազդրերի մեջ թաղվելը մեր կամքից անկախ երևի մեզ դուր էր եկել, – մեր չորուկ կնոջն ասացինք մեզ հատուկ հանդիսավոր թատերական ծանրումեծությունը. «Զգիտե՛նք, մաղմաղել, չգիտենք. էսօր հարամ մսի մեջ ենք ընկել»»²:

Վիպակում կերպարի իրացման երկրորդ աստիճանում արդեն՝ զգայական արտաքին ընկալմանը հաջորդում է ներքին վերապրումը, որն արտահայտվում է արտամոսնական կապի, էյյայի խելագարություն, մահվան և ի վերջո, անտեր թողնված ժառանգի հետ կապված մղձավանջներով: Մտապատկերների ձևով ենթագիտակցության խորքերից հաննող գուգորդումները նաև որոշակիորեն նշագրում են Հերոսի հետագա ճակատագիրը: Մղձավանջների պատճառը սակայն «Վիթխարու» հետ ֆիզիկական չփման պահը էլի միայն:

Եթե Բակունցի պատմվածքում ձի նստելու տեսարանն ունի

¹ Ակսել Բակունց, Երկեր չորս հատորով, Հատոր 1, Երևան, 1976, էջ 143:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, Հատոր երկրորդ, Երևան, 2005, էջ 161:

Սաքանի ու Ասյայի կարճատև մերձեցման ու դրանից ծնվող երազների ներկայացման միջոցի գործառույթ, ապա «Տերը» վիպակում այս տեսարանը հական է իմաստաբանական հղացքի մատնանշման տեսանկյունից: Զիու վրա տղամարդուն փոխարինում է կինը: Ռոստոմը ինքնակամ տեղը զիջում է կնոջը, ինչով էլ սկսվում է հին՝ ռոստոմյան, վիպակում անընդհատ շեշտվող, հերոսի փառավոր ձիավորի միջի կազմաքանդումը ու նոր՝ «հարամ», իգացած աշխարհի ստեղծումը: Ռոստոմի հերոսական-միջակական կերպարի կործանման ուղղված առաջին հարվածին հաջորդում է նրա ներաշխարհի կազմաքանդման ընթացքը. «Այն, ինչը մեր ձեռքերի ու խղճի վրայից արթմնի լվանում էինք, քնի մեջ մեզ պաշարեց. ծանր երազ տեսանք. մտել էինք վիթխարու տակ, մեռնելով տնքում ու բարձրացնում էինք ու չէինք կարողանում, չէինք կարողանում – ծանրանում ու մեզ վրա փլվում էր, և մենք տեղի տվինք՝ թույլ տվինք ծանր, փափուկ ու դանդաղ փլվի մեզ վրա, բայց դա այլևս վիթխարին չէր, խոտի դեզն էր՝ որ ժամանակին մեր հանցանքի վրա չուռ էր եկել»¹:

Ուշագրավ է, որ կնոջ ձի նստելու պատկերը կրկին «Վիթխարու» հետ կապված տեսարանում հանդիպում է «Սկիզբը» պատմվածքում: Այստեղ Արայիկն օգնում է մորը ձի նստել, ապա օտար կնոջ և մոր համեմատություն սկսվում է նրա հոգեբանական երկատման ընթացքը: Բոլոր դեպքերում «Վիթխարին» առաջին հերթին անհասկանալի էություն է և դրանով իսկ և՛ գայթակղիչ, և՛ վախենալի. «...դրանից հետո մենք նրան և՛ երեխայի պես արտասովելիս տեսանք, և՛ մորի ծծելով մեզ նայելիս (և վիթխարի անասունի նրա մաքուր ու միամիտ գոյությունը սրտառուչ մի բան ուներ իր մեջ), բայց ամեն անգամ նա մերկ էր թվում: Նա ինքը թերևս անմասն էր իր մարմնի մեղկությունը, ինչպես որ անմասն էր այստեղ լինելուն, այսինքն թե ինքը չէր եկել՝ իրեն բերել էին, բայց այսպես թե այնպես օտար մի

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, Հատոր 2, էջ 162:

անառարկություն ասենք թե անպատասխանատվություն մեզ համար հենց այդ կնոջ կերպարանքն էր առնում»¹:

«Վիթխարու» «անպատասխանատու» ներկայությունը փաստվում է նաև նրա և հերոսների ընդդիմության ձևով: Եթե մաթևոսյանական աշխարհում օտար մարմինների առաջին՝ ակնհայտ բացասական հերոսների խմբի դեպքում տեսանելի, տեղային բախում է ձևավորվում, որը թեև ոչ միշտ է լուծվում, սակայն իր ակնհայտության պատճառով հերոսների համար այլևս վտանգավոր չէ: «Վիթխարու» դեպքում այդ բախումը իրականում չկա, կա ներքին ընդդիմություն, որն ի վերջո ավարտվում է հերոսի պարտություն: Իսկ մինչ վերջնական պարտությունը հերոսները խարխափում են մեղքի ու հաճույքի հասանելիության և սեփական անկարողության միջև:

Իրացման երրորդ աստիճանում «Վիթխարին» ինտեգրվում է գյուղական կենցաղ: Կերպարի ոչ միանշանակությունն ու ընկալման առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս հեղինակին համեմատության եզրեր ստեղծել այլ կին կերպարների հետ, երբեմն նույնիսկ մտածել «Վիթխարուն» «յուրային» աշխարհ ներմուծման մասին: Ինտեգրման գաղափարի դեպքում արդեն էական է դառնում «Վիթխարու» համապատասխանությունը կենցաղին ու միջավայրին, իսկ մաթևոսյանական աշխարհի կենցաղի առանցքն աշխատանքն է: Աշխատում է արդյոք «Վիթխարին»: «Սկիզբը» և «Օգոստոս» պատմվածքում «Վիթխարին» ունի աշխատանքի հեռանկարներ՝ «դպրոց», որն իհարկե ավելի շատ քաղաքային աշխատանքի տեսակ է, սակայն այդտեղ նա այդպես էլ չի աշխատում: «Օգոստոս» պատմվածքում կերպարի զգայական ընկալման հետ միասին ներմուծվում է նաև աշխատանքի մոտիվը: Անդրոն տեսնելով գետափին պառկած «Վիթխարուն», հիշում է նույն տեղում աշխատող հորը:

Աշխատանքի և «Վիթխարու»՝ գյուղական կենցաղին հա-

¹ Նույն տեղում, էջ 160:

կադրութեան մոտիվը ավելի է ընդգծվում «Ալխո» պատմվածքում. «Գետակը պիտի բաժանված լիներ մարգերի մեջ, աղջիկների մոր դիրքը իսկական բուրդ լվացողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին, հանդի տանձ հավաքեին, խոտ հավաքեին, հնձվորի համար պիտի ջուր տային, վիթխարին պիտի կանգներ դեզի տակ ու խոտ տար դիզողին, կամ թե չէ...», սակայն չարունակութեան մեջ պատկերը ցրվում է. «Աղջիկների մայրը ծնկների վրայից նայեց ամառվա ալարկոտ թախիծով, իսկ վիթխարին տեղում հարմարվեց: Վիթխարին տեղում հարմարվեց, և այդ ժամանակ Գիքորը հասկացավ որ՝ չէ...որ՝ չէ, նա ափսոս է, խոտ դիզելու համար»¹:

«Տերը» վիպակում կերպարը զարգանում է: Ընդլայնվում են հերոսուհու գործառույթները: «Վիթխարին» աշխատում է սկզբից մինչև վերջ և այդ աշխատանքը դառնում է Ծմակուտ ինտեգրման միջոց, միաժամանակ հին Ծմակուտի կործանման պայման: «Վիթխարու» աշխատանքը գյուղական աշխատանք չէ, ավելի շատ ամառանոցային աշխատանք է, որը սակայն աստիճանաբար, «տիրոջ» աշխարհի փոփոխութեանն ընդառաջ, դառնում է հիմնական: Փոխվում է այդ աշխարհի բնութագրիչ աշխատանքի բնույթը: «Վիթխարին» գրավում, համախմբում և աշխատեցնում է գյուղացիներին, սակայն այդ աշխատանքը հանրօգուտ աշխատանք չէ, այլ ծառայում է անձնական նպատակների. «Հավաքվել գնացել երեխաներն այդ կնոջ հմայքներին գերի էին ընկել – մեկը կարտոլ էր կլպում, մյուսը աման էր լվանում, եփվող մուրաբայի փրփուրը մի աղջնակ գործիմացաբար քաշում էր, երկուսը փայտ էին սղոցում, ինքն այդ կինը իր ներքնաշորերը լվացել փռում էր, մեկը նրան օգնում էր, որ փոխ, թեկուզ այդտեղ օգնելու բան չկար»²:

Իրացման հաջորդ մակարդակում կերպարը միֆականացվում է: Ե՛վ պատմվածքներում, և՛ «Տերը» վիպակում «Վիթխարին» չըջապատված է երիտասարդներով կամ երեխաներով:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատրնտիր, Հատոր առաջին, էջ 139:

² Նույն տեղում, էջ 170–171:

«Սկիզբը» պատմվածքում դրանք երկու աղջիկներն են, իսկ «Տերը» վիպակում՝ երիտասարդ աշխատողները և նրանց թվում՝ «Ռոստոմից սերվածը»։ Երկու դեպքում է «Վիթխարուն» չրջապատող, նրա համեմատ փոքրամարմին կերպարները նույնանում են թզուկներին, ընդգծում հերոսուհու առասպելական-դյուցազնական սկիզբը։ Հեղինակը ուղղակի հղում է կատարում դեպի առասպելական ենթատեքստեր. «Վիթխարին միսը մեծ-մեծ կտրտում ու չպրտում էր պղինձ – հրեչուհին հրեչի համար ասես ճաշ էր եփում։ Միամիտ սիրուն գառներ կային չափարի մեջ, չէին հասկանում՝ որ իրենցից մեկը եփվում է, վիթխարու փեշերը հոտոտում էին, չէին հասկանում՝ որ հոտոտում են իրենց եփողի փեշերը։ Խոհանոցային մեծ դանակը ձեռքին, ձեռները կոնքերին կանթած՝ վիթխարին հիմա կանգնել մեզ նայում էր։ Չէր կարելի ասել՝ թե այդ կնոջ ծանր ծավալները մեզ դուր չէին գալիս – բարիացել ժպտում էինք, քիչ էր մնում ծիծաղելինք»¹։ Չափարի մեջ փակված ու «Վիթխարու» փեշերը հոտոտող գառների պատկերն ու ածանցվող մեկնաբանությունը հեղինակն իհարկե պրոյեկտում է հաղթամարմին հերոսուհուն չրջապատող, նրանով գայթակղված, միամիտ գյուղացիների վրա։

Իր արտասովորությունամբ ու գրավչությամբ «Վիթխարին» առասպելական-էպիկական դյուցազնուհիների պես գերում ու կախարդում է չրջապատին։ Դիպաչարի զարգացման առասպելա-հեքիաթային, վիպակում ակնհայտ տեսանելի տրամաբանությունամբ վերակազմելով առասպելական մոտիվները, կարող ենք ստանալ մի ընդունված առասպելաբանական դիպաչար։ Ըստ որի էլ՝ օտար թագուհին կամ կախարդուհին գերում է հերոսի որդուն, ում միջոցով էլ հասնում է աշխարհի կամ քաղաքի նվաճմանը։ Այս դեպքում՝ «Ռոստոմից սերվածը»՝ Ռուբենը, ծառայում է «Վիթխարուն», նրա կողմից ուշադրության նշանների արժանանում և նույնիսկ մենամարտում երկրախույզի հետ նրա

² Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, Հատոր առաջին, էջ 203:

Համար: Այս մոտիվներն իրացնող միջադեպերում ուշադրություն արժանի է խանութի միջադեպը, երբ «Վիթխարին» Ռուբենի Համար կաշվե գոտի է գնում: Գոտին հնագույն ծխական ու ռազմական կիրառություն ունեցող հանդերձանքի մաս է, որը որոշակի վերացարկման արդյունքում առասպելաբանական տարրեր համատեքստերում կարող է խորհրդանշել բարոյական ու ֆիզիկական պաշտպանություն, կայունություն, հմայական ուժի և զորության ապահովում և վերջապես իշխանություն: Գոտին նաև սերտ կապի մեջ է մեջք հասկացության հետ, ինչը ժառանգականության իմաստով էականություն է ստանում հատկապես անդավակ հերոս Ռոստոմի դեպքում. «Այնպես որ մեջքը խորհրդանշում է և՛ կյանք, և՛ զորություն, և՛ կայունություն, և՛ սոցիալական ու բարոյական կարողություն, և՛ ժառանգականություն, այսինքն այն ամենը, ինչ յուրահատուկ է մարմնի երկու կարևոր մասերը կապող ու պահող առանցքային նեցուկին թե՛ մարդակազմական, թե՛ սոցիալ-բարոյական բոլոր առումներով: Այստեղից էլ այդ մեջք նեցուկի ֆիզիկական ու բարոյական պահպանության ծայր անհրաժեշտությունը, որի համար էլ հենց կոչված է գոտին՝ միջակապ-մեջքակապը»¹, - գրում է բանագետ Ս. Հարությունյանը:

Կաշվե գոտին ուժի և իշխանության նշանն է, որը հանձնվում է Ռուբենին, քանի որ Տերը՝ Ռոստոմը արդեն իջել է ձիուց՝ դուրս մղվել իշխանությունից: Հետաքրքիր է, որ նման՝ կաշվե գոտու գնման միջադեպ մինչ այդ հիշում է նաև Ռոստոմը, այն տարբերությամբ, որ նա հրաժարվում է վաճառողուհու առաջարկած գոտուց: Գոտու և մեջքի ծխաառասպելական խորհրդաբանությունը ամբողջապես դրսևորվում է նաև իմաստաբանորեն ծանրաբեռնված լախտախաղի դրվագում: Լախտախաղերը մտնում էին նոր տարվա ծխախաղերի մեջ և, ըստ ուսումնասիրողների, խորհրդանշում էին հին աշխարհի կործանումն ու քայքայումը և նոր աշխարհի ստեղծումը: Խաղն իր առանձին տարրերով ու

¹ Սարգիս Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, Բեյրութ, 2000, էջ

ամբողջությամբ ներկայացնում էր հին և նոր աշխարհների բախումը և հին աշխարհի վերջնական պարտությունը¹:

Վիպակում լախտախաղը հաջորդում է Ռուբենի համար գոտու գնման միջադեպին և կարող է մեկնաբանվել որպես հին և նոր աշխարհի բախում: Սրա փաստումն է խաղի սկզբում Ռոստոմի նետած խոսքը, թե «հոպարն ուժեղ է, բայց ապագան քոնն է», ինչը աշխարհի փոփոխության հետ հին, քայքայված աշխարհի խորհրդանիշ Ռոստոմի համակերպվածության խոստովանությունն է: Իշխանափոխությունն է խորհրդանշում նաև այն, որ Ռոստոմից սերվածը հակառակորդ կողմում է խաղում և հոր և որդու հանդիպումը իսկական էպիկական մենամարտի է վերածվում, որի հաղթողը պետք է տիրանա գոտուն:

Իշխանափոխությունը վիպակում ընթանում է աստիճանաբար ներքին ու արտաքին տեղային պարտություններով: Ռոստոմից նախ խլում են պապենական հողերը, ապա անտառը, ազգականներին, հանդիսատեսին՝ հիացողներին ու ենթարկվողներին և ի վերջո մանկության հուշերը: Միայնակ մնացած հերոսը, ինչպես արդեն նկատվել է, տեսանելի նմանություններ է դրսևորում նմանատիպ էպիկական կերպարների հետ, մասնավորապես մեր էպոսի Փոքր Մհերի: Ինչպես այդ հերոսները, Տերը օտարվում է իր իրականությունից ի թիվս այլ պատճառների, նաև նոր ժամանակներին անհամապատասխանելության պատճառով. «Այդ՝ փոքր հայրենիքի, փոքր հայրենիքում մարդու ազատության և օտար վայրերում մարդու անազատության ժամանակներն անցել էին, ոչ ոք այստեղ օտարություն չէր քաշում, օտարը թերևս միայն մենք էինք՝ որ մեր հին ժամանակներից ընկել էինք նոր ժամանակներ»²: Ընդ որում, այս խորհրդածությունները ծնվում են մորի հավաքող «Վիթխարուն» տեսնելիս:

«Վիթխարու» կերպարի իրացման վերջին աստիճանը՝ գե-

¹ Տե՛ս Սարգիս Հարությունյան, Հայ առասպելաբանություն, էջ 215-216:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, հատոր երկրորդ, էջ 169:

դադարեցնել: Բացի իմաստային-գաղափարական առանցքը, վերևում նշված օտար մարմնի իմաստաբանությունը ընդգծվում է նաև զուտ գեղագիտական առումով: Ըստ էության հակագեղագիտական, սակայն գայթակղիչ հերոսուհու ծավալային ընդգրկումները դեպի Վերածննդի էսթետիկա հղումների հնարավորություն են տալիս: Վերածննդի գրականության և արվեստի մեջ մարմնի մեծ ծավալները կոչված էին ընդգծել ֆիզիկական, երկրային գոյը՝ ի հակադրություն հոգու բացարձակացման միջնադարյան ավանդույթի: Մարմին և գաղափար երկվության արտահայտությունն է նաև այն, որ Վերածննդի գրականության կենտրոնական կերպարները հաճախ հանդես են գալիս զույգերով, քանի որ դեռևս մշակված չէին մեկ կերպարի մեջ և՛ բարձր իդեալները, և՛ իրական ֆիզիկական-երկրային ձգտումների համատեղման գեղարվեստական միջոցները: Այսպիսի զույգեր են Սերվանտեսի Դոն Գիշտոն ու Սանչո Պանսան, Ռաբլեի Պանտագրյուելը ու Պանուրգը:

Այս տեսանկյունից «Վիթխարուն» կարելի է դիտել որպես Ռոստոմի՝ իդեալին նվիրված հերոսի, առաքյալի երկվորյակ կերպար՝ հակադիր հատկանիշներով՝ գործնականություն, մարմնական սկիզբ, կանացիություն: Այն, որ հերոսներն առաջին հանդիպումից ներքին կապի մեջ են, վկայում է այն, որ «Վիթխարին» մասնակցում է դիպաչարի հանգուցային բոլոր միջադեպերին ու լուռ արձանագրում իդեալի, ոգու, գաղափարի պարտությունը և գործնական, երկրային աշխարհի հաղթանակը:

Իր լուռ ու անըմբռնելի ներկայությամբ «Վիթխարին» բացառում է հաղորդակցումը, և Ռոստոմը ոչ մի կերպ չի կարողանում խոսքով «բռնել», ներքաշել զրույցի մեջ, հասկանալ ու հաղթել «Վիթխարուն»։ «Ինչպես որ նայում էր՝ շարունակեց նայել ու ծամել – կարծես այլազգի էր, խուլ կամ կենդանի, մարդկային լեզուն չէր հասկանում»¹: Այդ ոչ մի կերպ չբռնվող թշնամու մասին «Սասնա ծռեր» էպոսի համատեքստում, հար-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Հատընտիր, Հատոր երկրորդ, էջ 203:

ցազրույցներից մեկում Մաթևոսյանը նշում է. «Գիտե՞ս, ինձ միշտ թվացել է, և այդպես է, թե Դավթի գործը Մհերի կովից հեշտ է, անճոռնի, ահուելի, բայց նյութական ու իրական Մելիքի փոխարեն թշնամին Մհերի առջև նոր կերպարանք է առել՝ որ աննյութ ու անորսալի է, որ խփում է, բայց չի խփվում, հալածում է և չի հալածվում»¹:

«Վիթխարու» լոռւթյան խնդիրը ուսումնասիրող Հրաչ Բայադյանը գրում է. «Անհասկանալի եղանակով կազմակերպված անհասկանալի մղումներով մարմին: Միջավայրի ներդաշնակութունը խախտվում է մարմնի չափերի անհեթեթությամբ, կեցվածքի անիմաստությամբ: Այս նոր մարմնի կարևոր հատկանիշը խոսքի պակասությունն է, գրեթե բացակայությունը: Վիթխարին միշտ լուռ է: Եթե գոյի հետ առնչվածությունը մարդուն լեզու է տալիս, ապա էությունից օտարումը նաև օտարում է լեզվից... Բնության լեզուն իմանալը մարդուն լեզու իմանալ է տալիս, իսկ նրա կորուստը նաև «դեմքի, խոսքի, խելքի» կորուստ է»²:

«Վիթխարին», ինչպես և բակունցյան «չարքը» հետապնդում է հերոսին, սակայն ոչ մի կերպ չի շոշոփվում, քանի որ բազմադեմ ու անդեմ է միաժամանակ: Ոչ միայն քաղաքացի է՝ օտար, զայթակղիչ, անձև և լուռ, այլև անտարբեր՝ սեփական գոյություն ու փոքր կամ մեծ հայրենիքների ու այնտեղ ապրող մարդու նկատմամբ:

¹ Դիմանալ և դիմակայել է պետք, Ավանգարդ 1990, մարտի 16, Հր. Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, 2005, էջ 408:

² Հրաչ Բայադյան, Այլակերպման մղումը, արդյունաբերական ու տեխնոլոգիական հոլովույթի ընկալումը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ, (Ինքնության հարցեր, Երևան, 2002, էջ 114):

ԵՍ ԱՊՐՈՒՄ ԵՄ, ՈՒՐԵՄՆ՝ ԴՈՒՔ ԿԱՔ
(«Նանա իշխանուհու կամուրջը»)

Սկիզբը

Եթե այս գործը ժամանակին լույս տեսներ, մենք ուրիշ Մաթևոսյան էինք ունենալու: «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հետ է գրվել ու ներկայացվել տպագրության: Զի ստացվել, մերժել են, մնացել է գրապահոցում, իրենից պատառիկներ է բաժանել հեղինակի այլ ստեղծագործությունների («Աչնան արև», «Ծառերը»), բայց պահոցում է մնացել, ոչնչի սկիզբ էլ չի դարձել: Գրքով լույս է տեսել վերջերս՝ Մաթևոսյանի մահվանից հետո: Արխիվային նյութ է՝ «Ձեռագրերը չեն այրում»: Տարբեր է, իր մեջ ուրիշություն ունի: Այստեղ մարդիկ ապրում ու մեռնում են: Ո՛չ Ահնիժոր է, ո՛չ Անտառամեջ, ո՛չ Ծմակուտ, ոչ էլ նույնիսկ Երևան ու Մոսկվա: Հայկական գավառն է նյութը ստեղծել՝ այդպես էլ չկայացած հայ վեպի հնարավոր ամենաիրական տարածությունը, որը Մաթևոսյանի այս գործի տպագրության վիժումով այդպես էլ նրան վեպ գրելու առիթը չստեղծեց: Նայեք՝ հայ վեպը տարածական ինչ քրոնոտոպով սկսվեց՝ Քանաքեռ, Կարս: Հետո ուրիշները եկան, ուրիշ բաներ եղան, թեև կտրվեց:

Ուրեմն՝ մարդիկ այստեղ չեն խուսափում մեռնելուց, կյանքի օրինաչափությունը վիպվում է, չի շրջանցվում հանուն հեղինակային հղացումի: Մաթևոսյանի մյուս գործերի տեքստային լուծումներում մեռնող մարդ կգտնե՞ք՝ «Բաց երկնքի տակ հին լեռները» բացառած, այստեղ էլ է խորհրդանիշը գործում, երբ Ծմակուտը մարդու կորստով հանկարծ նորից Ահնիժոր է դառնում: Մեկնողը միայն Ալխոն էր, որպես տեսակի նահատակ, որ

գնում է «ալիսոյանմաններ» ստեղծելու համար, ինչպես Փրկիչ, որ պիտի խաչվի, որովհետեւ այդպես են «բանականներ» ստեղծվում: Հեռանալն այստեղ մոտիվ է, մնալն էլ առաքյալի զինվորագրում է: Գավառը չունի գյուղի ճնշումը՝ Արայիկը չէր ուզում գյուղ գնալ, չէր ուզում մնալ անտառում, և քաղաքի օտարող սիմվոլիկան, ուր ատոմային սնկի նման չինություններ կան: Անցյալի խնկարկումն ու ապագայի վախը չկան այս գործում: Կյանքն այսօր ու այստեղ է: Տրապիզոններից տուն վերադառնալու համար կայարանային քավարաններ պետք չէ անցնել, վերադառնալով էլ՝ Փոքր Հորեղբայր չես խաղում: Ուզում եմ ուրիշությունն ընդգծել՝ նաև հակադրությունները չըջանցելով:

Վեպը այսպես է սկսվում. «Տարիները հարմար էին թալանի. իշխանություն չկար...»¹: Այս ժամանակը մեզանում ե՞րբ է սկսվել և ե՞րբ է ավարտվել, և ավարտվե՞լ է ընդհանրապես: Մեր գականության հերթական կամուրջն է, Չարենցի մոտ նման մի բան կար, Վարդանի կամուրջ էր կոչվում, որը կարծես թե այդքան էլ կամուրջ չէր, գործնական ոչ մի նշանակություն չունեցող, նրա վրայով ոչ ոք չէր անցում, ինչ որ տեղ հասնելու համար, կամուրջ էր, որ ժխտում էր որևէ կամուրջի հնարավորությունը: Այս Նանայից էլ կամուրջի հոտ չի գալիս, մի անգամ Արտաշ անունով մի «իշխանորդու» փորձել են թալանել այդտեղ, բայց հիմնականում այն հիշատակվում է որպես մահապատժի սպառնալիք. բոլորը բոլորին սպառնում են կախել Նանա իշխանուհու կամրջից: Ինչ-որ իշխանուհու անուն կրող այդ կամուրջը, ինչպես այդ իշխանուհու ժամանակը մահվան համատեքստում են: Վարդանների ու նանաների իրականությունն այլևս մերը չէ, նրանք գործող կամուրջներ չեն թողել իրենցից հետո: «Նանայի կամուրջին և վերը, գյուղում, եկեղեցու պատերին երեսխանները մազուլթով գրում էին... Առայժմ մազուլթագրում են...»: Կարծում եմ՝ պատահակա՞ն են Մաթևոսյանի գործում հայտնվել չարենցյան խորհրդանիշներն ու բառակազմական ձևերը:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Նանա իշխանուհու կամուրջը, Եր., 2005 (բոլոր մեջբերումները այս հրատարակությունից են):

Կենսունակության խորհրդանիշը Նանան չէ, այլ տիկին Սոֆին, նրանով է հիանում ու նրանից է օրինակ վերցնում ժամանակի մարդը՝ Իշխանը: Ենթատեքստ կա, ազնվական իշխանուհիների ժամանակից եկել հասել ենք տիկին Սոֆիի ժամանակը, ուր ապրում է Իշխանը, ով իր անունով նույնիսկ հեգնում է իշխան-իշխանուհիների այդ հեռավոր, անգո անցյալը: Այս մեկը ինքն իրենից ու իր շրջապատից անգո իշխանների վրեժը լուծելով է զբաղված: «Նանայում...» մի իշխանացուի կերպար էլ կա, որին Իշխան անունով չիշխանը ստիպում է բլրից ցած նետվել. մենք հոգնել ենք ձեր նման իշխաններից, արի դու վերջացիր ու թող քո տեսակը պատմության ձորերում թափառի, բլուրն այլևս մերն է:

Կերպարային համակարգը

Մաթևոսյանը գրում է. «Նոր միայն արքունիք մտածը, ավելի գործունյա է լինում քան հինը: Տեղակալն ավելի գործունյա է լինում քան մինիստրը: Իսկ մինիստրն ավելի եռանդուն է լինում քան պրեմիերը: Պալատի ամենաքնածը արքան է լինում, որովհետև զահից վեր ձգտելու բան չկա: Երեւի աշխարհիս ամենաանկիրճը, քնկոտը, անտարբերը աստված է. բազմել է ու ննջում է»: Իշխանը նոր միայն արքունիք մտած է, որի համար «արքունիք» բառը ոչ մի պատմություն չունի: Աստծուն ու արքային նա չի էլ փնտրում: Իշխանի հայր Բեգոն տիրացու է եղել, այդ անգո փնտրողներից: «Միայն՝ Իշխանը ծնվեց նյարդային: Տոհմեցիներից ոչ մեկին նման չէր: Գուցե ջղային ու կռվարար էր այն պատճառով, որ տոհմը հարյուր քսան տարի չէր ունեցել ոչ մի ջղային նոպա... Ասում եմ, գուցե տոհմը լծվածի ամբողջ խուլ բողոքը հավաքել էր, որպեսզի ծներ կատաղած Իշխա՞ն»: Ու տե՛ս, այնպես է ստացվում, որ այս օրինաչափությունից չեղումը ոչ միայն լուսանցքում չի մնում, այլև ինքն է դառնում իր ժամանակի տերը. «Տարիները այնպիսին էին, որ ազնիվին ասում էին է՛չ, և է՛չերը շատ էին: Թալանողներն էլ շատ էին, բայց այնպես էր ստացվում, որ կշտանում էին քչերը, սոված էին մնում չատերը: Այս գավառում հարստացավ, մնաց հարուստ, չաքսոր-

վեց, չկասկածվեց, իշխանությունից հարգվեց թերևս միայն Իշխանը»:

Երկու կերպարներ կան՝ Իշխանն ու Արտաշը: Ուրիշներն էլ կան, բայց սրանք են ժամանակի ու մարդկային նոր տեսակի կրողները: Այս գործը տոհմի դատավարությունն է մարդկային այս նոր ձևավորված տեսակների դեմ: Կյանքում նրանք հաղթում ու ապացուցում են իրենց կենսունակությունը, բայց իրենց այս նոր արյան մաքրությունը սեփական տոհմի առջև էլ պիտի հաստատեն: Նրանցից յուրաքանչյուրը տոհմի մեջ իր հակոտնյան ունի: Իշխանն ապրում ու մեռնում է: Նրա հակոտնյան եղբայրն է՝ Զարմայրը՝ խուլը, աննյարդը, ով էպոսային հորեղբոր նման ապրում է սերնդե-սերունդ, նրա տեսակը չի մեռնում, ասել է թե՛ չի էլ ապրում ու նաև նոր մարդ չի ծնում: Այս Զարմայրը հաճախ իր վրա պատմողի դերն է վերցնում, երբ դու մի ժամանակի մեջ ես, բայց կարծես թե՛ այդքան էլ չես, որովհետև ոչ թե պատմվում, այլ պատմում ես: Զարմայրը ամբողջությամբ տեղավորվում է մաթևոսյանական «խոնարհների» շարքում՝ իր քոքուրական տնքոցով ու գլուխն օրորելով: Նա պատմողի նման միշտ պիտի մնար ապրողի ստվերում՝ իր չարածների անչար-ժությունից քննադատելով ապրողի սխալները, և միայն հետո, ապրողի, սխալվողի, սայթաքողի, բայց առաջ զնացողի հետանալուց՝ մահից հետո պիտի վերանայեր ամեն ինչ: «Կորուստը Զարմայրի մեջ մեծացրեց Իշխան-լավին, այն Իշխանին, որ մանգաղը ձեռքին ասում էր. «Շան երես ունի՝ չի սատկի, խփի՛ր, կնյազ, խփի՛ր...»»: Այդպես է, չէ՞, ձևավորվել պատմողների մեր ավանդույթը ու նրանց ամենասիրելի ժանրը՝ ողբը:

Իշխան տեսակի մյուս առանձնահատկությունն այսպես կոչված «կնատյացությունն» է. «Կնոջը չէր սիրում, ինչպես և կյանքում ոչ մի կնոջ չէր սիրում»: Գրում եմ «այսպես կոչված» ու «կնատյացությունն» էլ չակերտում եմ, որովհետև կնոջ հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը պարզապես աշխարհայացքի ածանցյալն է, հատուկ չի անում, սիրային սենտիմենտալ ողբերգությունը չէ, որ նրա մեջ նման վերաբերմունք է դաստիարակել: Պարզապես կինը, սերը հաճույքի, անհոգության զուգահեռում

է, իսկ Իշխանը դրանց ժամանակը չունի, նրանից առաջ ապրածները չափազանց երկար են ձգել այդ հանգիստը ու հաճույքն էլ իրենց կյանքի բնութագիրը չեն դարձրել, պարզապես՝ «Դեռ այն ոչ մի ընտանիքում վեճ չէր լինում: Եկած հարսը այստեղ էլ երեխաներ էր բերում ու պառավում, մեռնում ու թաղվում գերեզմանոցի Դեռյանց մասում»: Ինքը իր կյանքային չարության բնազդով գնում, համախոհ է դառնում նրանց, ովքեր գտնում էին, որ կինն ու ամուսնությունը իրենցից ավելի լավին ստեղծելու միջոցն է լուկ: Առաջին կնոջը վռնելով է, երկրորդին սպանում և միայն երրորդը՝ քարնջեցին է դիմանում, որովհետև սա էլ է իր՝ Իշխանի տեսակը: Նրան էլ չի սիրում, բայց հարգում է, ու նրանից է ծնվում Արտաշը: Ուրիշներն էլ են ծնվում, բայց իշխանացուն Արտաշն է: Հայր ու որդի իրար չեն հանդուրժում:

Բայց մինչև հոր և որդու հարաբերություններին հասնելը, պապի ու թոռի՝ Արուսյակի տղայի՝ համալսարանում սովորողի, տնից ոչ մի կոպեկ չվերցնողի ու լավ հագնվողի զրույցն ընթերցենք: Սա ապագա գրողի՝ հեղինակի կերպարն է: Նա դեմ է Իշխանին, չի ընդունում պապի աշխարհն ու այն օրենքները, որով պապը ստեղծել է այդ աշխարհը. «Քանզող: Սովորական քանդողներից չես. դու չես թողնում շինեն. դրածը չուռ ես տալիս»: Բայց ավելի կարևոր է Իշխանի վերաբերմունքը. նրա համար մեկ է, թե թոռն իր մասին ինչ է մտածում, կարևորը՝ սա պարտավորների տոհմից չէ. «Ճիշտ եմ ասում, դու ինձանից լավն ես: Լավն ես նրա համար, որ և՛ ճիշտ ես խոսում, և՛ լավ ես հագնվում»: Իշխանի գնահատականի անանձնականությունը չէ գլխավորը, որովհետև անձնական գործոնն այսպես թե այնպես կա՝ իր թոռն է, իր արյան շարունակողը, այլ գնահատման մեկնակետը. աշխարհը պարտավորներով չափտի լցվի, իսկ չպարտվողը նաև իրեն պիտի հաղթի, ինքը չի պատրաստվում ինքնակամ հանձնվել՝ «Ե՛վ ես եմ ճիշտ, և՛ դու ես ճիշտ», բայց այս տղան իրենից մի քայլ առաջ է գնացել. նա նաև լավ է հագնվում: Սա չի կարող չտեսնել Իշխանը, և տղայի՝ իրեն չընդունելն էլ սեփական ուղին փնտրել է նշանակում, ինքը՝ Իշխանն էլ Բեկոյի դեմ կռվով էր սկսել:

Ինչու՞ է Իշխանը երկու ապրողների՝ չպարտվողների՝ թոռան ու Արտաշի միջից ընտրում թոռանը: Նա վախենում է Արտաշից, ինչպես ուրիշներն են իրենից վախեցել՝ «Անտանելի է, այտա, իմն է, բայց անտանելի է»: Արտաշը ուրիշ ուղի ման չի գալիս, նա կրկնում է հոր անցած ճանապարհը, նա Իշխանի կրկնությունն է, և Իշխանը, նրանից վախենալով, իրենից է վախենում: Բոլորին ապացուցելով իր ճշտությունը՝ Իշխանը հանկարծ Արտաշի մեջ ինքն իրեն տեսնելով՝ հանձնվում է: «Բնական ընտրություն» աշխարհայացքը բարոյականության դաշտ է տեղափոխվում, և այստեղ Իշխանն անմրցունակ է, Իշխանը ծերացել է ու պիտի հեռանա, տեքստային լուծումն իրեն երկար սպասել չի տալիս: Իշխանը մահանում է՝ նաև Զարմայրի կյանքը փրկելու գնով. պատմվողը պատմողին է թողնում «իր ստեղծած աշխարհը», բայց այդ աշխարհը բաժին է հասնում Արտաշին:

«Աստված մարդուն ստեղծեց իր պատկերով. Արտաշն իր պատկերին է բերում աշխարհը»: Մաթևոսյանը իր կերպարների մեջ եփվող չարությունը երբեք չի փորձում մերժել, կոծկել, գեղեցկացնել: Մի տեսակ կարծես կառչում է այդ բնատուր չարությունից, հավատում է հատկապես այդ բնատուր չարության ծնելիք բարությունը՝ «Նիդճը գազանի մեջ է գեղեցիկ»: Կերպարային իր հակոտնյան ունի նաև Արտաշը՝ իր եղբայր Ոսկանին: Այս երկուսի միջև մի զրույց կա, որ «Նանայի...» ամենաուժեղ հատվածներից է. «Նանայի կամուրջից Ոսկանն Արտաշին չկախեց այն պատճառով, որ Արտաշը Ոսկանին ցույց տվեց իր ճշտությունը, Ոսկանի սխալականությունը»: Այս «չարի» ու «բարու» կովում արձանագրված հաղթանակն ավելի համոզիչ ու վերջնական է, քան Իշխան-Զարմայր հակոտնյանների դեպքում էր: Այստեղ կողմերից մեկի մահը չի դառնում մյուսի պարտության պատճառը, այլ ավելի խորքային ու անանձնական է: Զրույցն էլ այնպես է սկսվում, որ կարծես մեղադրվողը դիմացը կանգնած չէ, մի տեսակ քաղաքական երկխոսություն է հիշեցնում, ուր կողմերը փորձում են ոչ թե սեփական ճշտությունն ապացուցել, այլ՝ նախ և առաջ մյուսի անճշտությունը: Ու լեզվակոխվել չարունակվում է այնքան ժամանակ, երբ կողմերից մեկը ինքն է հայտնվում իր պաշտպանած տեսակի կաշվի մեջ ու

տեսնում է, որ ինքն այդ տեսակի մեջ թերի է ու անկատար: Արդարություն կատեգորիան երկրորդական է դառնում, որովհետև կողմերից մեկը հասկանում է, որ ինքն իր պաշտպանած արդարության ու բարության մեջ անբարի ու անարդար է: Մյուսի սխալականությունն ու չարությունը նրանն են, իսկ իր արդարամտությունն ու բարությունը իրենը չեն: Ու հետաքրքիրն այն է, որ զրույցից անմիջապես հետո Ոսկանը փորձանքի մեջ է ընկնում ու նրան այդ փորձանքից հանողն հենց Արտաշն է լինում, ինչպես Իշխանը Ջարմայրին աղատեց փորձանքից: Բայց այս դեպքում գինը մահը չի լինում, որովհետև Արտաշը սեփական ճշտությունն ապացուցելու համար այլևս մեռնելու կարիք չունի: Հանկարծ ամեն ինչ սովորական է դառնում, նստում են նույն սեղանի շուրջ, ու Ոսկանն այլևս չի ատում Արտաշին և երբ նրա մեջ մեռնում է այդ ոչկյանքային բարության դիրքերից ուրիշներին դատողը, այդ ուրիշն էլ այլևս չար չի թվում: Կյանքը խմբագրում է հորինված հակասությունները: Ոչինչ էլ չի գեղեցկանում, Արտաշը նույն կենսունակն է, Ոսկանը՝ նույն անճարը, բայց նրանցից ոչ մեկն այլևս մյուսին իր դժբախտությունների պատճառ չի համարում:

Մաթևոսյանն Իշխանին ու Արտաշին է դարձրել իր պատմության հերոսներ՝ ընդգծելով նրանց տեսակի վկայման կարևորությունը: Սրանք օրինակելի կերպարներ չեն, գուցե ավելին՝ դուրս են բոլոր ընդունված սահմաններից, բայց ինչ-որ նորի սկիզբ են, նորի, որ իրենցից լավն է լինելու, բայց իրենք պիտի անցնեն բոլոր մեղքերի միջով, որ եկողները հաղթողի կողունենան իրենց արյան մեջ:

Ժանրը

Տեքստը գրելու ընթացքում անընդհատ խուսափել եմ ժանրային բնութագրում օգտագործելուց: Ամենահեշտը «Նանան ...» վիպակ համարելն է՝ ըստ Մաթևոսյանի արձակն ընթերցելու ողջ իներցիոն ավանդույթի: Բայց այս ստեղծագործությունը վիպակ չէ, այսինքն՝ երկար պատմվածք չէ, որ ժանրային արհեստական պիտակ ստանա՝ «վիպակ»: Նախ՝ խոսնելով հակոտնյա կերպարների, որպես այս երկի գլխավոր տեքստաստեղծ մոտիվի

մասին, պիտի նկատենք, որ տեքստային բազմաձայնությունն ապահովող շարահյուսման այս եղանակը վեպի՝ որպես ինքնուրույն ժանրի առանձնացման գլխավոր հատկանիշներից է, որի մասին խոսում է Մ. Բախտինը Դոստոևսկու գրականությունն ընթերցելիս: Սակայն «Նանայի ...» ժանրային բնութագրիչը «վեպը» չէ նաև, որովհետև վիպական դետալները չեն ամբողջացած, հստակվածություն չունեն: Այս ստեղծագործությունն ավելի շուտ սկանդինավյան սազայի ժանրին է մոտենում, որն իր մեջ կրում էր վիպականանալու տեսլականը, բայց ինքն իրենով ավելի սահմանափակ է՝ բանահյուսական տարրերի գերակայությունը ու բավականին գեղարվեստականացած չէ, որպեսզի վեպ կոչվի: Այս զգացողությունն է, որ մտածել է տալիս՝ եթե «Նանայով ...» սկսվեր, մենք բոլորովին ուրիշ Մաթևոսյան էինք ունենալու, կուղենայի ասել՝ վիպագիր:

Ամփոփում

Ձնայած բոլոր ջանքերին՝ Դեբեդը վարարում ու քանդում է մեծ կամուրջը: Այն, որ երեք տարի կառուցում էին, իսկ Նանայի ութ հարյուր տարի առաջ կառուցած կամուրջը դեռ մնում է: Ի՞նչ խորհրդանիշ է սա. այս նորերի՝ իշխանների ու արտաշների ջանքերն այդպես էլ ապարդյու՞ն են անցնում ու նորն այդպես էլ քննություն չի՞ բռնում, և մնայունը դարձյալ Նանայի «անանցանելին» է: Այստեղ էլ լուծումն առկա է, ավելի ճիշտ լուծումը գրականության խնդիրը չէ: Գրականությունը տեսնում է նորերին՝ իրենց բոլոր ուժեղ ու թույլ կողմերով, գնահատում է նրանց վերցրած բեռն իրենց ժամանակի առջև, բայց նրանց, այնուամենայնիվ, հերոսներ չի դարձնում, եթե, իհարկե, վարաված չէ գաղափարախոսական ախտով: Այն, որ այս երկիրն ու հողը՝ իր բոլոր հատվածներով, ավելի շատ պատմական է, քան իրական, և մեկ-երկու սերնդի ուժերից վեր է լիովին սրբագրել այդ քարացած ավանդույթը, գրողը, եթե իրեն ու իր ընթերցողին չի խաբում, չի կարող չըջանցել, բայց երանի նրանց, ովքեր այդ դարավոր անշարժության մեջ շարժվողին են վկայել ու վկայում, թեկուզ նրա քայլերն առայժմ բո՛հ են ու անկատար:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՎԱՍԻԼԻ ՇՈՒԿՇԻՆ

1930–1950–ական թվականներին խորհրդահայ արձակուժ (եղակի բացառություններով) բացակայում է ժամանակակից կյանքը (կամ՝ այդ կյանքի աղավաղված պատկերն է տրվում), չկա ժամանակակից մարդը (կա այդ մարդու կուսակցական-սովետական սարքովի իդեալ-կաղապարը):

Հետստալինյան առաջին իսկ տարիներին հայ գրողները կարծես ազատ չունչ քաչեցին. սկսվեց բարեշրջության մի փուլ, հասարակական և ազգային մտածողության անկասելի նորացում: Վերականգնվեց նախորդ շրջանի գրողների հետ արհեստականորեն ընդհատված կապը, 60–ականների սերունդը հնարավորություն ստացավ առնչվելու ժամանակակից համաշխարհային գրական արժեքների և մեծությունների հետ (իհարկե՝ այն չափով, ինչ չափով թույլատրելի էր ու հնարավոր): Գրականության մեջ սկսեց երևալ մարդը՝ իր հոգսերով, մտածումներով, երազանքներով: Ոգևորված «Ձնհալով»՝ խորհրդային (նաև խորհրդահայ) գրողների հատկապես նոր սերունդը ձեռնամուխ եղավ իր ժամանակների կյանքն ու հոգսերը, ժամանակակից մարդուն գրականություն բերելու գործին:

Հին սերնդի գրողները՝ դեռևս վախվորած՝ ավելի ազատ չունչ քաչեցին, պատերազմից վերադարձածներն ավելի համարձակ էին թերևս, նորերն անկաշկանդ էին անհամեմատ:

Հրանտ Մաթևոսյանը, որ գրականություն մուտք գործեց անսպասելի ու շոնդալից, միայնակ չէր բոլորովին, գրչակից ընկերները նրա կողքին էին: Բայց Մաթևոսյանը ավելի մեծ «գրողական հանրապետության» անդամ էր՝ համաշխարհային, հայրենի և սովետական «գրողական հանրապետության» լիիրավ անդամ: Նրա կողքին ու համախոհն էին Շուկչինը և Բելովը,

Աստաֆեր և Բիտովը, Ռասպուտինը, Դումբաձեն, Այթմատովը, էլի ուրիշներ:

Մաթևոսյանն իր այս ընկեր-համախոհների հետ լծվել էր մի կարևորագույն գործի. Մեծ երկրի (Սովետական Միության) լիարժեք քաղաքացի զգալով՝ ձգտում էր ստեղծել այդ Մեծ երկրին (իր երկրին) վայել ճշմարիտ գրականություն: Զգտում էր, ճշմարիտ խոսք ասելով, նպաստել այդ երկրի վերափոխմանն ու բարգավաճմանը:

«Գրողն ի՞նչ է անում. աշխարհն իր ուզածի պես չէ, ուզում է աշխարհը բերել իր ուզածի տեսքին: Դա վեր էր ֆաշիզմի ուժից, բոլոր հանճարներն ու շիզոֆրենիկներն իրենց գլուխը կոտրել են դրա վրա, իսկ ահա մի խեղճուկրակ կերպարանք, անունը՝ գրող, ունեցածը՝ թանաք, նստել է և ուզում է իր տեսքին բերել այս քառսային աշխարհը»¹, - այսպիսի խոստովանություններ է իր գրական կրեդոն սահմանում Մաթևոսյանը:

Գրողի կոչման մասին մաթևոսյանական այս պատկերացումը նոր չէր բոլորովին. այն հատուկ էր առանձնապես ոուս գրականությանն ու գրողներին (թե՛ դասական, թե՛ ժամանակակից): Թերևս հայացքի այս ընդհանրությունն է ոուս գրականության և Մաթևոսյանի ընդգծված հոգեհարազատության հիմնական պատճառը: «Մաթևոսյանը և ոուս գրականությունը» կամ «Մաթևոսյանը և ոուս «գյուղագրությունը»» թեմաները գիտական լուրջ և բազմահատոր ուսումնասիրության խնդիր են, մինչդեռ այս հոգվածի չրջանակները չատ ավելի համեստ են ու սահմանափակ: Ուստի մենք կկենտրոնանանք Մաթևոսյանի և իրեն ժամանակակից ոուս «գյուղագիրներից» միայն մեկի՝ Վ.Շուկչինի ստեղծագործական առնչությունների ու գրական կապերի բացահայտման որոշ հարցադրումների վրա:

Մաթևոսյանին ու Շուկչինին առավելագույնս մերձեցնում են մի քանի կարևոր ընդհանրություններ՝ տարիքը (նույն սերնդից

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004, էջ 31:

են), ծննդավայրը (գավառից-գյուղից են), մարդագրությունը (Մաթևոսյանի խոսքերով՝ «Հին մարդագրությունը») և այստեղից ածանցյալ՝ նյութի, միջավայրի պատկերման նույնականությունը՝ «գյուղագրությունը»: Նրանց միավորում է նաև հայացքի նմանությունը. Մաթևոսյանի ձևակերպմամբ իրենց «գյուղագրությունը քաղաքակրթության ծնունդ է»¹:

Վերջապես՝ «Ձկա գյուղագրություն կամ քաղաքագրություն. կա միայն մարդկային հայացք բնությունն ու աշխարհին»²: Այս հայացքն են գրականություն բերել 1960-ականների արձակագիրներից չատերը, հատկապես՝ Վ. Շուկչինն ու Հ. Մաթևոսյանը:

Վ. Շուկչինը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ուսական արվեստի հայտնի ներկայացուցիչներից մեկն է և, թերևս, ամենից հայտնի «գյուղագիրը»: Նրա պատմվածքները, վիպակներն ու վեպերը (մասնակիորեն կամ ամբողջությամբ) հաճախ ֆիլմերի սցենար են դարձել՝ ցուցադրվելով ամբողջ խորհրդային Միությունում, խաղացվել են ուսական տարբեր թատրոններում: Շուկչինը մի յուրօրինակ երևույթ է. բազմակողմանի տաղանդով օժտված այս մարդը հավասարաչափ հաջողությունների է հասել արվեստի միանգամից երկու բնագավառներում՝ գրականություն և կինո, ընդ որում՝ կինոյում հանդես է եկել և՛ որպես ղեկավար, և՛ որպես ռեժիսոր ու սցենարիստ: Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է մեկ անձը կարողացել մեկտեղել այս չորս «մասնագիտությունները» (մեկը մյուսից բարդ և դժվար հասանելի), և ոչ միայն սոսկ համատեղել, այլև՝ հասցնել համասովետական ճանաչման մակարդակի:

Մաթևոսյան-Շուկչին հարաբերության սույն քննության հիմքում ընկած են Մաթևոսյանի ստեղծագործությունները գրեթե ամբողջությամբ և Շուկչինի պատմվածքները (100-ից ավելի), թեպետ վերջինս գրել է նաև կինովիպակներ, որոնք, սակայն, հենց ինքը չէր համարում մաքուր գրական գործեր, այլ կի-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004, էջ 42:

² Նույն տեղում, էջ 44:

նո-գրականություն¹, գրել է հեքիաթ-վիպակներ և երկու վեպ («Շա եկել եմ ձեզ ազատություն տալու», «Լյուբավինները»), որոնցից առաջինը պատմավեպ է, իսկ երկրորդը հազիվ թե կարելի է դասել գրական հաջողությունների շարքում:

Երկու գրողներին մերձեցնող առաջին գործոնը մեծ սերը, նվիրվածությունն ու հարգանքն են, որ նրանք ունեն գյուղի և գյուղի մարդու, բնության, անարատ ու մաքուր աշխարհի հանդեպ: Երկուսն էլ ցավով են արձանագրում գյուղի դատարկվելը, ամայանալը, գյուղի՝ եթե ոչ վերացումը, ապա լիակատար վերափոխումը, թեպետ հնացած, բայց անչար ու անվնաս ավանդների մոռացումը, ինչը հղի էր բազում վտանգներով, մարդկային, բարոյական արժեքների նվազմամբ կամ կորստյամբ: Երկուսն էլ այնքան լավ են ճանաչում իրենց հերոսներին, այնքան խորն են ընկալում նրանց մտածողությունը, աշխարհայացքը, որ, Մաթևոսյանի խոսքով ասած, ոչ թե պատմում են նրանց մասին, այլ խոսում են նրանց ներսից:

Այս հերոսները, իրեն նրանք հայկական լեռներում-ձորերում, թե սիրիդյան դաշտ-տափաստաններում, ունեն բազմազան նմանություններ: Նախ՝ արտաքին ընդհանրությունները. նրանք ապրում են միևնույն երկրում՝ Նորհրդային Միությունում («...Իմ երկիրն սկսվում է Մասիսներից ու վերջանում Զուկոտկայով»², - «Թափանցիկ օր»): Ազգային պատկանելությունը, ինչ խոսք, ազդում է նրանց ներաշխարհի վրա, անցած պատմական տարբեր ճանապարհները, մշակույթներն անշուշտ տարանջատում են նրանց չափ ու չափ պարագաներում (ընտանեկան հարաբերություններից մինչև աշխարհընկալման փիլիսոփայություն): Բայց չպետք է մոռանալ, որ Նորհրդային Միությունը արդեն 2-3 սերունդ տված կայուն և հաստատուն պետություն

¹ Տե՛ս «Գրականության և կինոյի միջոցները» հոդվածը (В.Шукшин, Собрание сочинений в трех томах, том третий, <<Средства литературы и средства кино>>, Москва, 1985).

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 1, Երևան, 1985, էջ 339 (մյուս մեջբերումները նույնպես այս երկհատորից են):

էր, որի դրոշի տակ ապրում էին այս մարդիկ, նրանց գավակները և թոռները, և որը վաղուց արդեն ուներ իր ուրույն կենցաղը, այսպես ասած սոցիալ-հասարակական այն միախափությունը, որը հավասարապես տարածվել էր բոլոր հանրապետութիւններում: Դա ակնառու էր հատկապես մարզերում (տարբերութիւնը Երևանի և Մոսկվայի միջև ավելի ցայտուն էր, քան, ասենք, Ահնիձորի և Սրոտսկիի. «...քաղաքն ավելի մոտ է կոմունիզմին, քան մեր հարազատ գյուղը»¹, – ասում է չուկչինյան հերոսներից մեկը): Նրանք (հերոսները) անցել են միևնույն երկրորդ աշխարհամարտի միջով, տեսել և սեփական մաշկի վրա զգացել են երկրում տիրող միևնույն սովն ու չքավորութիւնը, քիչ թե չատ բարեկարգ տարիներին արդեն բախվել են սովե-տական իրականութեան տարաբնույթ խնդիրների հետ:

Կերպարների նմանութիւնը չի սահմանափակվում միայն արտաքին երանգներով: Բնութեանը մոտ կանգնած լինելը, նրա տված բարիքներով (չատ ավելի, քան քաղաքացին) ապրելը, բնութեան հանդեպ սերն ու հարգանքը ծնում են յուրատեսակ մարդկանց, յուրօրինակ արարքներ, խոսք ու մտածողութիւն: Հիշենք «Ահնիձորի» արջի պատմութիւնը, արջի, որը «չափի զգացումը կորցնում է»: Նրա տված վնասները սկսում են անհանգստացնել գյուղին, ղեկավարութիւնը թույլատրում է սպանել «ա՛յդ արջին» (իսկ ընդհանրապես արջի որսն արգելված էր): «–Արջը բնութեան զարդն է, – ասացին հեռախոսի Ահնիձորի ծայրից, – մենք բնութեան զարդը փչացնողը չենք»²: Անկախ նրանից՝ հայ ես, թե ուս, եթե գիտես բնութեան արժեքը, գիտակցում ես նրա ողջ կարևորութիւնը և «սկիզբը», ըմբռնում ես նրա մեծութիւնն ու գեղեցկութիւնը, ապա նրա զարդերը հաստատ փչացնողը չես: Այդպիսին է ծերուկ որսորդ Նիկիտիչը՝ խստաշունչ տալգայի անխոռվ բնակիչը, ում նյարդայնացնում են քաղաքներից եկած «որսորդները», որոնք աջ ու ձախ կրա-

¹ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, Երևան, 1979, էջ 187:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, էջ 16:

կում են, չնայելով որան արո՞ւ է, թե՞ էգ, «էնքան որ՝ սպանեն».
 «Կեղտոտ գործ է հոգին զվարճացնել՝ գազաններ սպանելով»¹
 («Ուզում եմ ապրել»): Բնության զարդերից մեկն էլ... կովն է:
 Այո՛, կովը: Նա չունի ահնիձորյան արջի ուժն ու հմայքը, բայց
 հասարակ կենդանի էլ չէ. գյուղացու տան անփոխարինելի
 անդամն է ու կերակրողը: Նրա մասին են պատմում Մաթևոս-
 յանի «Պատիժը» և Շուկչինի «Իվան Պոպովի մանկական տարի-
 ներից» ստեղծագործությունները: Դրանք նման են մի շարք
 կողմերով: Նախ՝ երկու պատմվածքներն էլ ինքնակենսագրա-
 կան բնույթ ունեն, երկուսի պատումից էլ հասկանում ենք, որ
 գլխավոր հերոսները՝ Արմիկ Մնացականյան և Իվան Պոպով
 տղա-երեխաները ապագա Մաթևոսյան ու Շուկչին գրողներն
 են: Երկու դեպքում էլ ընթերցողի առջև հառնում է պատե-
 րազմական տարիների գյուղը (հայկական, թե ռուսական՝ կրկին
 տարբերություն չկա): Պատկերվում է մի ժամանակաշրջան, երբ
 մարդիկ ոչ թե ապրում, այլ մի կերպ, ծայրը ծայրի հասցնելով,
 գոյատևում էին: Մնունդ հայթայթելը, օրվա վերջում սովից
 չմեռնելը դարձել էր գերխնդիր: Եվ չմեռնելուն, ապրելուն օգնում
 էր ընտանիքի անդամներից մեկը՝ կովը: Եվ զարմանալի չէ, որ
 Արմիկը «լաց է լինում, որովհետև կովի համար խոտ չի բերել,
 բայց նրա շոայլ, միամիտ, անվարձ, մայրական ջերմությամբ
 տաքանում է»²: Իսկ Իվանը մտահոգվում ու անհանգստանում է
 Ռայկայի (կովի) համար. ինքը տանն է, ուր քիչ թե չատ տաք է,
 իսկ դուրսը սիբիրյան ձմեռն է, իսկ դուրսը Ռայկան «չուտով
 կուտի, կվերջացնի իր խոտը և կկանգնի, կսառչի մինչև
 առավոտ: Այդ մտքից ինքդ էլ ես մրսում, և ցավալի է, և խիղճդ
 է տանջում տաք աղյուսների վրա»³:

Այս մարդկանց աշխարհը՝ շարունակ լծի և աշխատանքի
 պարտադրող, տղամարդուն և կնոջը գրեթե զրկում է հովվեր-

¹ В. Шукшин, Собрание сочинений в трех томах, том второй, стр. 199-200
 (մյուս մեջբերումները նույնպես այս երկհատորից են).

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 1, էջ 164:

³ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 325:

գական զեղումներից, գգվանքները և հուզառատ սիրային երկ-
խոսությունները խորթ են նրանց, բացակայում են նրանց խոս-
քում: «Սեր» բառը նրանց բառապաշարում համարյա թե չկա,
իսկ եթե հնչում է, առերևույթ կարծես ժխտում է դրա գոյություն-
նը. «Սերը քաղաք էր, քաղաքային ապրանք էր»¹ («Նժույզս,
նժույզս»), «Սերը մեր ցեղում չկա... Մեր ցեղը գործ է անում,
լպստվելու ժամանակ չունի»² («Աչնան արև»): Իր կյանքի մայ-
րամուտին հասած Մատվեյ Ռյազանցեր («Մտորումներ»), որի
«մտքինը միայն մի բան է եղել՝ աշխատանք, աշխատանք, աշ-
խատանք... երբ լսում էր, որ իր մոտ մեկնումեկն օրինակ, ասում
էր «սեր», մի քիչ չէր հասկանում»³: Մատվեյը գիտեր, որ աշ-
խարհում կա սեր. ահա իրենց գյուղի ջահելներից մեկը գիշերնե-
րը հարմոնը ձեռքն առած շարունակ «ղայլայլում է»: Բայց նա
դեռ խակ է, երիտասարդ, իսկ Մատվեյը մի երկար, խորդուբորդ
ճանապարհ էր անցել, և այդ զգացմունքը (կամ դրա գիտակ-
ցումը) վաղուց բթացել, թմրել էր նրա մեջ, կյանքը անընդհատ
այն մղել էր ետին պլան, հոգու խոր հատակ: Պատահական չէ,
որ այս տեսակ մտորումների մեջ նա գիշերով քնից արթնացնում
է իր պառավին և հարցնում. «Կյանքումդ սիրած կա ս: Ինձ կամ
ուրիշի: Կարևոր չի»: Քիչ հետո պառավը, իհարկե, կպատասխա-
նի՝ «Սիրել եմ, բա ո՞նց», սակայն սկզբում նա «լուռ էր բավա-
կան ժամանակ... նույնպես չգիտեր, մոռացել էր»⁴:

Թեպետ հազվադեպ՝ այս մարդիկ նաև սիրում են, իսկապես
սիրում են և գիտակցում են դա, բայց այս դեպքում էլ ամեն ինչ
կարծես կատարյալ չէ: Հիշենք մաթևոսյանական Սիմոնին և
Սոնային («Աչնան արև»): Իր կյանքի դաժան պայմանների բե-
րումով և այդ կյանքը գոնե դուլզն-ինչ մարդավայել դարձնելու
նպատակով Աղունն անընդհատ «կովել» ու ծեծվել էր, անընդ-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, էջ 317:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 2, էջ 30:

³ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 266:

⁴ Նույն տեղում, էջ 267:

Հատ խնդրել ու մերժվել էր, անընդհատ պայքարել և ի վերջո, ուժերի գերլարումով, նյարդերի խիստ ջղաձգումով Հասել էր իր նպատակին. ստեղծել էր կայուն տուն-տեղ, ընտանիք: Բայց ի նչ գնով: Կինը, կանացիությունը նրա մեջ մեռել էր կարծես, մնացել էին ամուր կողակիցը, չարքաչ բեռնաձին, հոգատար մայրը, բայց կինը չկար, վերացել էր: Մինչդեռ Սոնան այդպիսին չէր, իգականությունից զուրկ չէր. «Սոնան քնած էր մորից մերկ, կեսը վերից վար բաց, աղջամուղջի մեջ՝ թուխ... Սոնան լուռ ծիծաղում էր ու նրա կուրծքը թրթռում էր հագուստի հետ»¹: Միմոնն այս ամենի կարիքը չէր կարող չունենալ, նրան այս ամենը չէր կարող դուր չգալ: Անարդարացի կլինեք ասել, թե Սիմոնը Աղունին ատում էր և չուզելով, զզվելով էր հետը ապրում: Ոչ, իրենց երեխաները և այն, որ ինքը Աղունից այդպես էլ չբաժանվեց (թեև մեկ-երկու անգամ լրջորեն մտադրվել էր), ապացուցում են ճիշտ հակառակը: Բայց Սոնան հավիտյան մնում է Սիմոնի սրտում, Սոնան մի աշխարհ ու կյանք էր (ամենևին ոչ ռոմանտիկ կամ չքեղ, բայց սիրով լի), որն այդպես էլ անհասանելի մնաց ի վերջո. «Սիմոնը մեխվել էր Սոնայի տան մոտ, և նեղվածք ու ցուրտ էր, և ձգող ոչ մի տաք անկյուն չկար, քանի որ նա ուզում էր միայն Սոնային, իսկ Սոնան մեռած ու հողավորված էր...»²:

Անմիտ և նույնիսկ քմծիծաղ առաջացնող «քաղաքական» պատճառներով (եկեղեցական պսա²կ, թե² քաղաքացիական ամուսնություն) երկու սրտամոտ, միմյանց իրոք սիրող (միաժամանակ իրենց տեսակետի մեջ համառ ու անզիջում) Ֆիլիպ Տյուրինը և Մարյա Երմիլովան զույգ չեն դառնում Շուկչինի «Աչնանը» պատմվածքում: Նրանց ճամփաները բաժանվում են, մեկ ուրիշը գալիս հարսանիքով ամուսնանում է Մարյայի հետ և գյուղից տանում նրան: Ֆիլիպի համար դա ծանր հարված էր, մի պահ սկսեց մտածել ինքնասպան լինելու մասին, բայց... անցավ:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 2, էջ 86:

² Նույն տեղում, էջ 91:

Հիմա նա արդեն տարեց մարդ է, ընտանիք, երեխաներ ունի, բայց միևնույնն է՝ «Ամբողջ կյանքում սրտից արյուն էր կաթում ու ցավում էր սիրտը: Օր չէր լինում, որ չՀիչեր Մարյային»¹: Հեղինակը հպանցիկ ակնարկում է նաև, որ Մարյան էլ իր ամուսնությունը երջանիկ չէր, որ նա էլ չէր դադարել Ֆիլիպին սիրելուց: Մարյան էլ է Ֆիլիպից չուտ մեռնում: Բայց եթե Սիմոնին հաջողվում է Սոնայի թաղման ժամանակ գյուղից փախչել, խուսափել իր ցանկալի թաղմանը մասնակցելուց, ապա Ֆիլիպի հանդեպ ճակատագիրը առավել դաժան է գտնվում. միանգամայն պատահաբար նա տեսնում է մահվան մի թափոր և ճանաչում է Մարյայի ամուսնուն (Պավելին) ու անմիջապես հասկանում, որ դազաղում Մարյան է... Ինչպես Սոնան Սիմոնի, այնպես էլ Մարյան Ֆիլիպի համար թեև քաղցր, սակայն հավիտյան անցյալ դարձած և նույնիսկ մեռած մի հուշ էր արդեն:

Անարդյունք, անպտուղ, ոչ կայուն, խոցելի սերը Մաթևոսյանի և Շուկչինի ստեղծագործություններից մի քանիսում բավական հստակ է պատկերված, որոշ դեպքերում անգամ նկատում ենք «սիրային եռանկյունիներ» (թերևս այս արտահայտության ոչ դասական իմաստով): Մաթևոսյանի առնչությունը հիշենք «Նումհարը» (Արմեն-Եվա-Հասմիկ), «Տերը» (Ռոստոմ-նրա չբեր կինը-էյա), «Օգոստոս» (Անդրո-Աչխեն-Մարիամ) գործերը, Շուկչինի դեպքում՝ «Բիճը» (Սպիրկա-Սերգեյ և Իրինա ամուսիններ), «Կյաթին կբարևես» (Միխայիլ-Կատյա-Սերժ), «Անմատ Սերյոզան» (Սերյոզա-Կլարա-Սլավկա) պատմվածքները:

Այնուամենայնիվ, վերոբերյալ օրինակներում առկա մոտիվը Մաթևոսյանի և Շուկչինի համար սկզբունք, օրինաչափություն կամ գեղարվեստական համոզմունք չէ: Այդ գործերը չեն առնչվում անհաղորդակցականության, կապերի բացակայության հետ: Սրանք պարզապես կյանքում երբեմն պատահող իրավիճակներն են և ոչ ավելին: Համենայն դեպս այդպես են ընկալում մատուցում գրողները:

¹ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 394:

Ասվածի մեջ համոզվելու համար կրկին անդրադառնանք Սիմոնին ու Աղունին: Նրանք կանգնած են Ձորագես կայարանի «լուսավոր խանութի առատ ցուցափեղկի առաջ»: Այս մի փոքրիկ դրվագը՝ Աղունի տրուսիկ ուզելն ու ամաչելը և Սիմոնի առնել չկարողանալն ու խեղճանալը, թվացյալ այդ անհաջողությունը, իրականում քնքշանք ու ջերմություն է բերում երկուսին, քանզի նրանք հասկանում են, որ այդտեղ իրենց ցանկությունները համընկնում են (պարզապես միջոցները չեն հերիքում), որ այդ պահին իրենք «այնքան մոտ ու միասին են, այնքան մարդ ու կին են», որքան երբևէ չեն եղել ու միգուցե չեն էլ լինի. «Եթե մեր միջև սիրո պես մի բան եղել է՝ այդ եղել է Ձորագես կայարանի լուսավոր խանութում»¹: Սիրո մի աննշան բռնկում էլ տեղի է ունենում Սերգեյ Դուխանինի և կնոջ՝ Կլավդյայի միջև: Ամուսինը քաղաքից գեղեցիկ ու թանկ կոչիկներ է գնում կնոջ համար (հազվադեպ երևույթ գյուղացու կյանքում), այնքան գեղեցիկ և այնքան թանկ, որ ընկերները, տեսնելով կոչիկները, դարմանում են, անգամ սկսում են ծաղրել Սերգեյին, թե կինդ ի՞նչ պետք է անի այդ կոչիկները, որտեղ պետք է հագնի դրանք, գյուղի փոշու և ցեխի մեջ... Ամուսինն այդպես էր ուզում, ուզում էր ուրախություն պատճառել Կլավդյային (այս դեպքում միջոցները հերիքում են): Եվ արդեն կարևոր չէ, որ կոչիկները, իրականում, կնոջ ոտքին փոքր էին, ոչինչ, մեկ տարուց իսկը աղջկա համար կլինեն: Փոխարենը՝ «Սերգեյի սրտում կրկին մի անկոչ մրմուռ թրթռաց: Կարեկցանք, թեթևակի մոռացված սեր: Ձեռքը դիպրեց կնոջ՝ կոչիկը շոյող ձեռքին: Սեղմեց: Կլավդյան նրան նայեց... Աչքերն աչքերին առավ: Կլավդյան չփոթված քմծիծաղ տվեց, ցնցեց գլուխը, ինչպես անում էր մի ժամանակ, երբ ջահել էր...»²:

Այս անպաճույճ օրինակներով Շուկչինն ու Մաթևոսյանը ցուցանում են, թե ինչպիսին կարող է լինել սերը, ավելի ճիշտ՝

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 2, էջ 15:

² Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 68:

նրա գրեթե աննշմար ելեէջները՝ անվերջ աշխատող, միշտ դանազան խնդիրների առաջ կանգնած գյուղացիների կյանքում: Նման «սեր» բանաստեղծները հազիվ թե փառաբանեն կամ գովերգեն: Ի վերջո չուկչիչյան և մաթևոսյանական տղամարդ-կին հարաբերությունները բոլորովին նման չեն սիրո «ստանդարտ» պատկերացումներին: Ահա Օյա տատիկը, թեպետ ամուսնուց միշտ քնքշությամբ պակաս է զգացել («Յանկացած կենդանի է փաղաքշանք սիրում, իսկ մարդն՝ առավել ևս»¹), բայց, կարծես, դրա ժամանակը չէր, կյանք էր, ապրում էին: Համենայն դեպս նա դեմ չէր լինի կրկնել անցած ճանապարհը: Թվում է՝ զգացմունք չկա, հույզ չկա, մի առանձնակի գուրգուրանք չկա, սիրային խոստովանությունները համարյա թե բացակայում են (եթե եղել են, ապա միայն ջահել տարիներին), բայց արի ու տես, որ այս մարդիկ առանց իրար նույնիսկ քսան օր չեն կարողանում ապրել (հիշենք նաև Ավագի ծերունի քեռուն – «Մենք ենք, մեր սարերը»): Նեչայ պապը երեք օր է, ինչ կորցրել է իր կնոջը և արդեն խելագարության չեմին է («Վիշտը»): Գյուղով քայլում և «խոսում է» կնոջ հետ իբրև կենդանի մարդու, պատմում, թե ինչպես թաղեցին նրան, ով էր եկել, թե որքան ծանր ու անտանելի է այժմ իր համար. «Հմի միտք եմ անում, գլուխս ո՞ր քարին դնեմ: Մարդ կախվեր պրծներ»²: Նա չի կարողանում հաշտվել կատարվածի հետ, գալիս գերեզմանին ականջ է դնում՝ ձայն չկա՞ արդյոք (մի անգամ իրեն ասել էին, որ պատահում է՝ մարդը խորը քնում է, իսկ հարազատները կարծում են, թե մեռած է): Նեչայի հավատը չի գալիս, թե՛ վերջ, այլևս ինքը մենմենակ է մնալու, գիշերը վատ երազ տեսնելիս վեր է թռչելու ու պառավին չի արթնացնելու, որ պատմի երազը... և ծերուկը «բարձրաձայն, վայնասունով» լալիս է:

Յանկացած մարդ կողակցի կարիք է զգում, ցանկացած ծե-

¹ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 513.

² Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 189:

րունի՝ էլ ավելի: Անգամ եթե քսան-երեսուն-քառասուն տարվա կինդ կամ ամուսինդ մահացել է, և կարծես թե «իրավունք» չունես նորի հետ ապրելու, միևնույնն է՝ մենակ դժվար է (մանավանդ, երբ իսկապես մենակ ես, զավակներդ կողքիդ չեն): Այդպիսի բարդ կացություն մեջ էին հայտնվել այրիացած ծերուկ Գլուխովը («Անխիղճները») և Ավագ Հորեղբայրը («Մենք ենք, մեր սարերը»): Երկուսի համար էլ շատ ծանր էր, չդիմացան, որոշեցին նոր կին բերել: Ճիշտ է՝ երկուսն էլ անհաջողություն մատնվեցին (Ավագն ու իր նոր կինը երկար յուրա չգնացին, իսկ Գլուխովն իր վաղեմի ծանոթից «բարոյախրատական ամուլթանք» ստանալուց հետո ընդհանրապես հրաժարվեց ամուսնանալու մտքից), բայց կարելի է որևէ բանում նրանց մեղադրել, կարելի է ասել, թե նրանք թույլ մարդիկ էին, ի գորու չէին հարգել իրենց կանանց հիշատակը և ապրվելիք մի քանի տարիները մի կերպ ձգել-ձգձգել: Երևի թե՛ այո, կարելի է: Միայն չպետք է մոռանալ, որ խոսքը գյուղի մասին է. այնտեղ որպեսզի տունը տան նման լինի, կնոջ առկայությունը կրկնակի է անհրաժեշտ: Առանց կնոջ գյուղացի տղամարդը (առավել ևս ծերունին) կիսով չափ անօթևան է, կիսով չափ թափառիկ է, ընդհանրապես կեսմարդ է:

Մի գյուղացի տղամարդ էլ Իվան Պետինն է, որի կինը հանկարծ, ինչ-որ անմիտ երկտող գրելով, թողնում է ամուսնուն ու ոմն սպայի հետ փախչում քաղաք («Պատմվածք»): Ի՞նչ անի խեղճ մարդը: Մի երկու օր խմում է, չի օգնում: Զղայնությունից և հուսահատությունից փորձում է «պատմվածք» ուղարկել շրջանային թերթ, պատմել եղելությունը, գոնե այդպես ցավը փոքր-ինչ մեղմել: Իվանը կիսազրազետ էր, գրողական տաղանդից էլ՝ զուրկ. թերթում գրածը չեն ընդունում, սրտի մղկտոցն էլ չի անցնում: Նրա «պատմվածքում» մի բան է շատ տպավորիչ՝ իր վերաբերմունքը դավաճանություն հանդեպ. «Հավատացնում եմ ձեզ, թեպետ և ես ճաղատ եմ, բայց ինչ-որ մեկին նույնպես կարող էի բռնել, որովհետև ճամփեքին (Իվանը վարորդ էր-Ս.Ղ.) ով ասես չի պատահում: Բայց ես այդ չեմ անում: Իսկ միգուցե նա որևէ մեկի կի՞նն է... Ո՞վ կլինեմ ես այն տղամարդու

առաջ, ում գլխին պողեր եմ դրել: Ես չարագործ չեմ»¹:

Ի տարբերություն Իվան Պետինի՝ անտառապահ Ռոստոմին չեն դավաճանել և նրանից չեն փախել: Ավելին, Ռոստոմն է դավաճանել («Նիհար ու անմարմին» չբեր կնոջը) և ուրիշից զավակ ունեցել: Այդուհանդերձ այդ որդուն («Իրենից սերվածին») նա երբեք չի ընդունում որպես հարազատի: Եվ խնդիրն այն չէ, որ գրեթե ամբողջ աշխարհը թշնամի է իրեն ու այդ տղան էլ բացառություն չէ, այլ որ իր արածը սխալ է, հարիր չէ նախ և առաջ հենց իրեն՝ Ռոստոմին՝ բարձր բարոյականություն տեր, բայց և ոչ կատարյալ մի մարդու: Այդ իսկ պատճառով Իվանի և Ռոստոմի ասածը այդքան էլ տարբեր չեն. «...մենք էդ ոնց կանգնենք ասենք էդ գործի տերն ենք, որ զոռով կանգնենք խեղճին ասենք՝ «խփել ու կնիկդ տակիցդ քաշել ենք, քու կողքին՝ քոնը չի եղել, մերն է եղել»». մենք մարդասպան չենք»²:

Մաթևոսյանական և չուկչինյան գյուղացիներին միանգամայն օտար է «Անձնական կյանք» և «Աշխատանք» հասկացությունների տարանջատումը, այնպես, ինչպես այդ լինում է քաղաքում: Այս երևույթները գյուղացու համար միահյուսվում են մեկ ընդհանուր գետի մեջ, որի անունն է՝ Կյանք: Նույնիսկ կարելի է ասել, որ Աշխատանքը առաջնային տեղ է գրավում՝ Անձնականին թույլ տալով միայն մեջընդմեջ խառնվել Կյանքին:

Մաթևոսյանը դիպուկ, մեկ բառի օգնությամբ բնորոշել է աշխատավոր գյուղացու էությունը՝ բեռնաձի՝ դիմացկուն, աշխատասեր, համեստ, և այդ ամենի մեջ՝ գեղեցիկ: Մաթևոսյանի հերոսը մանուկ հասակից արդեն բեռնաձի է. «Տղան ելավ, կանգնեց ու ծառերի արանքով տեսավ գյուղը: Տղան վերցրեց դուլը, դուլը ծանր էր, և ամբողջ գյուղի դեմ կանգնեց իր բեռը ձեռքին»³ («Սկիզբը»): Մարդ-ձի զուգահեռը հանդիպում է նաև Շուկչինի գործերում: Ահա «Կիսադիմի և դիմահայաց» պատմ-

¹ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 286-287.

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 2, էջ 531:

³ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, էջ 239:

վածքի ի վանը՝ առաջին հայացքից տկար ու նիհար մի գյուղացի, բայց «այսպիսիները թույլ են միայն արտաքինից, իսկ գործնականում դիմացկուն են, ինչպես ձիերը»¹: Կամ՝ մեկ այլ գյուղացի՝ Եգորը, որ «չէր կարող ո՛չ որևէ բան ձարել, ո՛չ հանգստյան տան ուղեգրեր դասավորել, ո՛չ դպրոցում ուսուցիչների հետ բացատրվել... Կարող էր միայն աշխատել... Զիերը նույնպես կարող են աշխատել»² («Ինչպես էր նապաստակն օդապարիկներով թռչում»): Իսկ «Պատվանդան» պատմվածքում ուղղակի ասվում է. «Լավագույն մարդիկ ձիեր են»³, այնպիսի մարդիկ, որ բարի են, գլուխը կախ աշխատում են, օգնություն կարիք ունեցողին ձեռք մեկնում, քեն ու նախանձ չեն պահում, մի խոսքով՝ իրենց գործն են անում, ապրում են լուռ, անձայն՝ ավելորդ ուշադրությունից, աղմուկից, իրարանցումից հեռու: Այդպիսի մարդը փառքից խուսափում է, գովեստից՝ ամաչում, նեղվում («Գրինկա Մալյուգին»): Սա այն նույն մարդն է, «որ եթե չէր աշխատել՝ հացից ամաչում էր, թե իր մտածածը չէր՝ ասում էր «ասում են, ասվել է», եթե գործից, ընկերությունից, թշնամությունից անտղամարդ էր եղել՝ իրեն արժանի չէր համարում կնոջ ծոցը մտնել»⁴ («Նումհար»): Մարդու այս տեսակին օտար են խաբեությունը, կեղծիքը, ձևեր թափելը, դերասանություն անելը. «Ես կարծում էի՝ դու ընդհանրապես ստի ընդունակ չես. մուժիկի ինչի՞ն է պետք»⁵ («Գենա»): Անգամ մեռնել պետք է ուրիշներին չխանգարելով, նեղություն չտալով. «... օգոստոսը մեռնելու ամիս չի...»⁶ («Ահնիձոր»), «... ձմեռ օրով մարդ չմեռնի...»⁷ («Ինչպես էր մեռնում ծերունին»): Ե՛վ Մաթևոսյանը, և՛ Շուկչինը պայքարում են հենց այս Մարդու պահպանման

¹ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 262.

² Նույն տեղում, էջ 65:

³ Նույն տեղում, էջ 102:

⁴ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 2, էջ 162:

⁵ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 96.

⁶ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, էջ 25:

⁷ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 189:

Համար, մարդկային այս էության մնայունության համար: Իսկ «պայքարել» պետք է, որովհետև կար վտանգը, հատկապես՝ «քաղաքի» վտանգը: Շուկչինն այս վտանգը հետևյալ կերպ է ներկայացնում. գյուղը թողնում են, քաղաքում մի նորմալ բան չեն դառնում, բայց մնում են այնտեղ. արդյունքում՝ քաղաքը չի չափում, բայց գյուղը կորցնում է («Հարցեր ինքդ քեզ» հոդվածը):

Անշուշտ, մաթևոսյանական կամ շուկչինյան կերպարները (գյուղացիները) զուրկ չեն նաև թերություններից («Երբ հերոսը մտացածին չէ, նա չի կարող լինել միայն անբարոյական կամ միայն բարոյական»¹, - ասում է Շուկչինը): Օրինակ՝ Գիբորը («Ալխո») և Նաում Եվստիգնևիչը («Տիեզերք, նյարդային համակարգ և ճարպի մի կտոր») իրենց «վերջին չափիկը» չեն հանի և տան դիմացիներին, նրանք կարող են և ժլատ լինել, և՛ անխիղճ: Սակայն նրանց մեջ էլ ազնվությունն ու մարդկայնությունը գերիշխող են: Նույն «ոչ կատարյալ» Գիբորը և իր քաղաքաբնակ Հենրիկ որդին միմյանց չեն հասկանում: Որդին գալիս է. «ոչ բաճ գիտի, ոչ եղան»: Ուտում է, խմում, թափում, աղտոտում ու թողնում-գնում: Նա կարծես գյուղի ծնունդ չի էլ եղել. «... քոսոտ չանորդին ամաչում էր, կնոջ համար էլ, հոր համար էլ»²: Նույն վիճակում էլ Նաումն է: Տունը լիքն է, նկուղում ինչ ասես կա՝ բանջարեղեն, կարտոֆիլ, միս... Ու մ համար է այս ամենը:

«Քոսոտ չան որդիք, բա մարդ էստեղ չապրի», - ...Տղաների ու աղջկա մասին է ասում: Նա ատում է զավակներին այն բանի համար, որ նրանք քաղաք են գնացել»³:

Քիչ չեն և այնպիսիները, որոնք, քաղաքի հետ չփվելով, այնտեղ մի որոշ ժամանակ ապրելով, իրենց «քաղաքացի» են երևակայում. իբրև թե «մարդ» են դարձել: Չտեսնելու են տալիս համագյուղացուն, խոսում են նրա հետ մի տեսակ վերամբարձ,

¹ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 618-619.

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, էջ 189:

³ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 244-245:

ոչ անմիջական («Մշտապես դժգոհ Յակովկեր»): «Քիթն ավելի վեր տնկած մարդ չկա, քան հենց քո գյուղացին, որը քաղաքում սովորել ու նորից ետ է եկել: Ախր նա քայլում է, ոչ ոքի չի տեսնում»¹ («Խնքնագլուխ Այոչան»): Այդպես «քիթը վեր էր տնկել և ոչ ոքի չէր տեսնում» Հրանտ Քառյանը, երբ մի պահ մոռացել էր, որ ինքը Շիլ Եղիշի տղան է և «քաղաքային միրաժի» մեջ էր սուզվել. «Դյումա հայրը վայելում էր փառք ու կանայք՝ այդ ես էի, ճակատամարտի ժամին Կուտուզովը քնել էր՝ այդ ես էի... նորեկյան մրցանակ... երրորդ սեղանին երկու շիշ կոնյակ... էգ կատվիկ Բրիջիդ Բորդո...»² («Կայարան»): Հրանտից ետ չի մնում բժշկական իստիտուտի ուսանող Վոլոդյա Պրոխորովը, երբ արձակուրդներին տուն վերադառնալիս հանդիպում է հարևան գյուղից մի աղջկա (նույնպես ուսանող): Նրանց զրույցը շինծու է, քաղաքային ձևականություններով պարուրված: Հետո Վոլոդյան չատ էր ամաչելու («Բժիշկ Վոլոդյան»):

Քաղաքը գյուղացիներից շատերին է ձգում, բայց ոչ բոլորին: Ոմանց այն խիստ ճնշում է, խեղճացնում, ինչպես օտար մարդու տունը: Առավել ևս, եթե մի դժբախտություն է պատահել, և նրանք պատահաբար ու չուզելով են եկել քաղաք, երեսայի պես իրենց կորցնում են, չեն կարողանում կողմնորոշվել, չեն իմանում իրենց անելիքը: Հիշենք Վանկայի մորը հիվանդանոցի չեմին («Վանկա Տեպյաչին») և նույն դրուժյան մեջ՝ Վանիի կնոջը՝ Զարիկին («Բաց երկնքի տակ հին լեռներ»):

Մաթևոսյանը և Շուկչինը երբևէ չեն իդեալականացնում գյուղը կամ գյուղացիներին («ղրական-բացասական հերոս» տարանջատումը այստեղ անկիրառելի է): Իսկապես տհաճ, անցանկալի մարդկանց նույնպես կարելի է հանդիպել նրանց ստեղծագործություններում: Ահա «գյուղական ճոռոմաբան, չարալեզու» Գլբե Կապուստինը («Շչպոնեց»), մի «տիպիկ դեմագոգ-բանսարկու», որն այստեղ-այնտեղից, քիչ-միչ կարդացած

¹ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 376:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր երկու հատորով, հատոր 1, էջ 201:

է, բայց իրեն «ամենագետ» է կարծում, քաղաքից եկածներին անտեղի վիրավորում և իր «գիտելիքներով» իբրև թե «սխալ» է հանում: Նրանից պակաս չէ Շամուտի բժիշկ Մերուժանը. «Նա սուլեց, և այդ սուլոցն սպանեց ինձ: Ընկերն ընկերոջը այդպես չի սուլում, տերը ծառային այդպես չի սուլում, այդպես սուլում են միանգամից վերև թռածները ներքևիներին»¹ («Կայարան»):

Մաթևոսյանի և Շուկչինի հերոսը զուրկ է չարությունից, ատելության զգացմունքից: Անգամ երբ նրան անտեղի, անիմաստ վիրավորում են, միևնույնն է, նրա հոգեկան աշխարհը, կազմավորված բնության անաղարտությունից և մարդկային անչափանդությունից, ունակ չէ չարագործելու, դիմացինին վատը ցանկանալու: Այդպիսին է «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի Զավենը: Իրեն վիրավորած և ստորացրած լեյտենանտի վրա նա թեև բարկացած է (Զավենին մայր էր հայհոյել և չէր թողել, որ պատասխանի), այնուամենայնիվ նրա բարկությունը ոչ մի կերպ չի վերափոխվում ատելության. «Ատելությունը մեծ զգացմունք է: Կես ժամում չես ատի: Ուղենաս ատել՝ աչքդ կընկնի լուսամուտից դուրս ճնճղուկներին, ցանկապատին, օրացույցին, նկարին, լողունգին՝ և նրան կմոռանաս: Կես ժամվա մեջ նրան ատես ամենաշատը մի վայրկյան: Մի վայրկյանն ի՞նչ է, որ մի վայրկյանի տված զգացմունքն ինչ լինի»²: Մարդու նույն տեսակին է պատկանում Սպիրկա Ռաստորգուևը («Բիճը»): Ի տարբերություն Զավենի՝ Սպիրկային չեն հայհոյել. փոխարենը՝ ուսուցիչ Սերգեյ Յուրևիչը նրան մի լավ ծեծել է (Սպիրկային և կնոջը համբուրվելիս էր տեսել): Ստացած պատիժը, ճիշտ է, տեղին էր, բայց նույնպես չատ վիրավորական և ստորացուցիչ էր. օրը ցերեկով, երեխայի պես ծեծվել էր: Եվ Սպիրկան որքան էլ ճգնում է իր մեջ ատելություն առաջացնել Սերգեյ Յուրևիչի նկատմամբ, միևնույնն է՝ չի կարողանում, չի ստացվում. «Եթե նա գլխի ընկներ իր կյանքի մասին նույնպես մտածել, նույնպես

¹ Նույն տեղում, էջ 207:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 1, , էջ 106:

կհասկանար, կհիշեր, որ ընդհանրապես երբեք ոչ մեկին չար բան չի կամեցել»¹:

Մաթևոսյանը և Շուկչինը իրենց ստեղծագործություններում անդրադարձել են նաև ճշմարիտ արվեստ ստեղծելու խնդրին՝ հատկապես առանձնացնելով իրական գյուղական միջավայր ու հերոսներ կերտելու հարցը: Նորհրդային տարիներին արվեստով «գրադվում» էին շատերը: Այսպիսիք չէին խախտում արվեստի պետականորեն սահմանված «կանոնները», «թույլատրելի» չրջանակներից դուրս չէին գալիս՝ առանձնապես չմտահոգվելով իրենց «ստեղծածի» իրական արժեքի մասին: Իշխանությունները հովանավորում էին նման «արվեստագետներին», սոցիալապես նրանք ապահովված էին: Սակայն եզակիներն էին, որոնք իսկապես արժանի էին Արվեստագետի բարձր կոչմանը, որոնք կարողանում էին տեսնել խորհրդային անամպ և անհոգ «իրականությունից» այն կողմ: Այս խնդիրները արծարծվում են Շուկչինի «Արտիստ Ֆյոդոր Գրայը» և «Քննադատները» պատմվածքներում: Ֆյոդոր Գրայը մի հասարակ գյուղացի է, որը շատ ավելի բնազդորեն, ներքին զգայական մակարդակով, քան գիտակցաբար, կապված է արվեստի (թատրոնի) հետ, խաղում է գյուղի ակումբում: Բայց անգամ նա՝ սովորական դարբինը, զգում է չինժու, անբնական գյուղացու դերը, որը նրան հանձնարարել է անտաղանդ ռեժիսորը: Ֆյոդորը չի լսում նրան և խաղում է իսկական գյուղացու: Նույն խնդրի շուրջ «Նումհար» վիպակի հերոս Արմեն Մնացականյանը վիճում է «վաստակաշատ» Իվան Վաքսբերգի հետ. «Դուք ուզում եք կյանքը սցենարի միջից հանել, փոխարենը հազար անգամ եղած-նկարված կեղծիք խցկել ու կեղծիքը հարթել խնամքոտ աշխատանքով»²: «Քննադատները» պատմվածքում Պետկայի պապը, որ շատ էր սիրում կինոն, գայրանում է, երբ ֆիլմում տեսնում է մի «գյուղացու» կամ պապի խոսքով ասած՝ «Վանյա-ապուշի», որը, գյուղով մեկ

¹ Վասիլի Շուկչին, Պատմվածքներ, էջ 106:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հատոր 2, էջ 136:

Հարմոնն նվագելով, չարունակ իր սիրո մասին է երգում: Գյուղում այդպես չեն վարվում. «Երբ սիրում են՝ ամաչում են»¹, – ասում է Պապը: Նորից խաթարվում է արվեստ-կյանք Հարաբերությունների ճշմարտացիությունը և անկողմնապահությունը: Յոթանասուներեքամյա ծերուկ գյուղացին, կրթական իր «կուրուլթյամբ» հանդերձ, «սևը սպիտակից» հստակ զանազանում է:

Մաթևոսյանական և շուկչինյան հերոսները, անկախ նրանից՝ «լավն են, թե վատը», համակրելի են դառնում և ձգում են ընթերցողին, քանզի նրանք կենդանի են, իրական մարդիկ, կյանքից վերցված: Եվ խոսքը միայն վավերականության մասին չէ (արդյոք կա՞ այս կամ այն կերպարի նախատիպը, թե՞ ոչ), այլ այդ հերոսներին կերտողների գրողական տաղանդի, վարպետության, կյանքը ճշմարտացիորեն արվեստի փոխակերպելու մասին: Որպես ասվածի հաստատում մեջբերենք Մաթևոսյանի խոսքը Շուկչինի և նրա հերոսների մասին, որ, մեծ հաշվով, նաև իրեն և իր հերոսներին է վերաբերում. «... Ինձ իսկական խիզախում է թվում Վասիլի Շուկչինի գրականությունը... նրա մարդիկ լինում էին, այլ ոչ թե դեր էին կատարում...»²:

Երկու ճշմարիտ գրողների ստեղծագործությունները իսկական խիզախում էին:

¹ В.Шукшин, Собрание сочинений, стр. 154.

² Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004, էջ 70:

**ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ
«ԱՅՍ ԿԱՆԱԶ-ԿԱՐՄԻՐ ԱՇԽԱՐՀԸ» ԿԻՆՈՎԻՊԱԿԸ**

Խոր ու բազմաշերտ է Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործական աշխարհը: Պատկերն ավելի հետաքրքիր է դառնում, երբ իրար են ձուլվում արվեստի երկու ձևերը՝ գրականությունն ու կինոն՝ մի ուրույն աշխարհ դառնալով Մաթևոսյանի աշխարհում: Հրանտ Մաթևոսյանի կինովիպակաների հիման վրա Համո Բեկնազարյանի անվան կինոստուդիան նկարահանել է «Մենք ենք, մեր սարերը», «Աչնան արև», «Օգոստոս», «Տերը» գեղարվեստական ֆիլմերը:

«Այս կանաչ - կարմիր աշխարհը» կինովիպակը Մաթևոսյանը գրել է 1966 թվականին, որի հիման վրա 1975 թվականին Յուրի Երզնկյանը նկարահանել է Համանուն ֆիլմը: Սցենարի բնագիրը տպագրվել է 1983 թվականին կինովիպակաների «Տերը» խորագրով գրքում:

«Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» վիպակն այն խաչմերուկն է, ուր հանդիպում են ոչ միայն գրականությունն ու կինոն, այլև երկու այնպիսի ինքնատիպ գրողներ, ինչպիսին Ակսել Բակունցն ու Հրանտ Մաթևոսյանն են:

«Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» կինովիպակը գրվել է Բակունցի «Միրհավի» թեմայով, բայց պետք է խուսափել այս երկու ստեղծագործությունները նույնացնելուց: Վիպակը գրված է «Միրհավի» թեմայով, ինչը նշանակում է, որ ոչ թե «Միրհավն» է վերածված սցենարի, այլ գործ ունենք մի նոր, որակապես այլ ստեղծագործության հետ: Այդ նշումով հեղինակն իրեն հնարավորություն է տալիս ավելի ազատ վարվելու նյութի հետ: «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» «Միրհավի» պարզ ընթերցում

– վերածումը չէ կինովիպակի, այլ նրա բացում – մեկնաբանումը, և կարելի է ու պետք է ասել, նույնիսկ չըջումը: Հեղինակը նշում է, որ «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհ»-ի հղացումը պայմանավորված չէ միայն «Միրհավ»-ով: Հ. Մաթևոսյանին պատմել են ճապոնական «Լերկ կղզին» ֆիլմի և Իոն Դրուցեի «Աչնան վերջին ամիսը» ֆիլմի սցենարները, Մոսկվայում նա դիտել է Սերգեյ Փարաջանյանի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմը և ... «Սրանք, մեկ էլ Բակունցի «Միրհավը» չգիտեմ իրարու ինչպես ագուցվեցին իմ մեջ և զգացի, որ կինոյում մի լավ բան է առաջանում: Ինձանից վերացած՝ գրեցի այդ 45 էջանոց գործը, առանց Բակունցի գիրքը բացելու»¹:

Երկու ստեղծագործությունների հիմքում Դիլանի վերհուշն է Սոնայի մասին: Արտաքին, սյուժետային նմանություն տակ Մաթևոսյանն այլ խնդիր է բարձրացնում. «Ծավալվող ու բացարձակվող անբարո այս աշխարհում հարկավոր էր ուղղակի «կոնտր» ֆիլմ անել:

Ինչպես որ, ասենք Քրիստոսին կոեցին ու կոփեցին բարոյական մարդիկ էն գողություն, չնություն, դավաճանություն բացարձակումների մեջ, որպես զրանց հակակշիռ»²: Այսպիսով, հեղինակը վերցնում է արդեն եղած, պատրաստի ստեղծագործությունը և այն պրոեկտում այլ հարթությունում: «Միրհավը» հեղինակի մտահղացման համար միայն մեկնակետ է, սկիզբ: Այստեղից էլ չըջումը. Մաթևոսյանի նպատակը բարոյականությունն է: «Բարոյական պրոբլեմատիկան առանցքայինն է Մաթևոսյանի հարցադրումներում: Անհատի հեղինակային կոնցեպցիայի հիմքում նրա բարոյական կողմնորոշման և անմիջապես զրանից բխող հոգեբանական դրսևորումների ճանաչումն է»³:

Հակադրությունն ակնառու է դառնում երկու ստեղծագործությունների կուլմինացիոն կետում՝ հնձանի տեսարանում:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, Երևան, 2005, էջ 296:

² Նույն տեղում:

³ Ս. Փանոսյան, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1984, էջ 208:

Դիլանը տեսնում է, թե ինչպես է Սոնան գալիս հնձան՝ դանդաղ, վճռական, մղված: «Դիլանը տրորեց արա՛գ, արա՛գ: Իրենն այս կաչող ծանր հյուլթն է, քարե տաշտը, քրտինքը և մեջքի մրմուռը: Մնացած ամեն ինչ Դիլանը մերժում է մերժելով: Դիլանը տրորեց արագ, արագ, արագ: ... Եվ Սոնան ներս եկավ սիրով, լացով, կարոտով, վախով ու Դիլանի ցանկությունները լիքը: Դիլանը նստել էր քարե տաշտի եզրին և նայում էր վանող հայացքով:

–Ինչի՞ ես եկել,– անթարթ նայելով, հետո աչքերը ճաճապացնելով ասաց Դիլանը:

–Ինչի՞ ես լաց լինում,–ասաց Դիլանը,–ես քո մա՞րդդ եմ, թե՞ հերդ եմ, թե՞ ավաբերդ եմ, ինչի՞ ես ինձ մոտ լաց լինում:.....

Ոռնոցը սկսում էր ծայր առնել հոգու ամենախորքից,–խուփ աչքերով Դիլանը դուրս եկավ խաղողի միջից, գնաց դեպի Սոնան և խուփ աչքերով փուլ եկավ նրա վրա...Սոնան լաց էր լինում լոկի ու գուրգուրում էր իր ծեծված Դիլանին»¹:

Ու հետո Սոնան գնում է անդարձ, իսկ Դիլանը շարունակում է ջարդել իր որձաքարը, մինչև որ նստում է հանգստանալու ծերացած:

Այս հատվածում չկա բակունցյան պոռթկումը սիրո և կրքի: Դիլանը չի ոտնահարում ուրիշի աշխարհը, ուրիշի պատիվը: Սա է Մաթևոսյանի նպատակը, ցույց տալ «Հայ մարդու հավատարմությունը, բարոյականությունը, հավատարմությունը մեր չփերթ ու չփացող, անառակացող այս աշխարհում»²:

Բակունցի «Միրհավի» մասին Մաթևոսյանը գրում է. «Դիլան դայու երկար կյանքի համար միջնասյուն է դարձել եղած, անցած–գնացած մի կին, դարձել է, որովհետև եղել է միակը, և նրա ապրած այդ միակ օրը չաղախված է արյամբ»³: Ահա այսպես ընկալելով ու բացելով Բակունցի գործը՝ Մաթևոսյանը հանում է Դիլան դայու կյանքի այդ միջնասյունը՝ ապրած միակ

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, Եր., 1983, էջ 25:

² Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 296:

³ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Եր., 2004, էջ 95:

օրը՝ տալով չապրված, փշրված կյանքի պատմությունը: «Բակունցյան Հերոսները մեկ անգամ են «ճանաչում»: Եվ ակսեսյան աշխարհի այս բոլոր բնակիչների ճակատին գրած է. ճաշակելով ճաշակեցի զսակավ մի մեղր և ահա մեռանիցեմ»¹, - գրում է Հ. Մաթևոսյանը: Եվ գունային հետաքրքիր ու գեղեցիկ ընդհանրացում է անում. «Դա բացարձակ սև ֆոնի վրա սպիտակ կետի գեղեցկությունն է, կամ, իր բառերով՝ «մի տան պատուհանից ճրագի սպիտակ լույս էր երևում, կարծես այդ մթին ստվերների մեջ մոլորվել էր մի մանրիկ աստղիկ»²: Այսպիսով, «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» դառնում է այս կանաչ ու կարմիր աշխարհում ծավալված բացարձակ սև ֆոնի պատմությունը, որի գեղեցկությունը պետք է փնտրել բարոյական արժեքների համակարգում:

Այս հատվածն այլ հարցադրումների տեղիք է տալիս: «Մաթևոսյանը սիրո և սեռի միասնականություն է փնտրում իր հերոսների հարաբերություններում», - գրում է Ս. Ավետիսյանը «Սեռի և սիրո հայեցակարգը Մաթևոսյանի արձակում» հոդվածում³: Հիշենք Սոնայի և Սիմոնի, Անդրոյի և Մարիամի, Սիրուն Թևիկի և Վարդիկի կապը: Այս հերոսները, ձգնելով փրկվել առօրյա գորշությունից, մի կարճատև պահի վայելում են սերը, որն իմաստավորում է նրանց գոյությունը, բարձրացնում-ազնվացնում նրանց (մի պահ Մարիամը դադարում է բեռնաձի լինել, մեր առաջ բացվում է նրա կանացի էությունը, որ գեղեցիկ է ու նուրբ, բայց դատապարտված....): Մաթևոսյանը հեռանում է Բակունցից, միևնույն ժամանակ ստեղծագործական որոնումների սեփական ճանապարհին նոր հանգրվանի է հասնում:

Վիպակում միրհավի որսն ու անտառապահի ծեծը նախորդում են հնձանի տեսարանին: Զկա Սոնա-միրհավ զուգահեռը:

Բակունցը «Միրհավ»-ում ակնարկում է սոցիալական խնդրի մասին, իսկ Մաթևոսյանը Սոնայի ամուսնությունը չի տվել սոցիալական երանգավորում: Սոնան մեծատուն մեկի հետ

¹ Նույն տեղում, էջ 96:

² Նույն տեղը:

³ Մաթևոսյանական ընթերցումներ, Երևան, 2006, էջ 149:

չի ամուսնանում, այլ Դիլանի նման մեկի: Սա պայմանավորված է ոչ թե գրողների գեղարվեստական ըմբռնումների տարբերությամբ, այլ նրանով, որ Մաթևոսյանը ստեղծագործություն ժամանակը մոտեցրել է ընթերցողի ժամանակին՝ նրան կապելով ստեղծագործության հետ: Մաթևոսյանի՝ խորհրդային ժամանակաշրջանի գյուղում, բնականաբար, չէին կարող լինել սոցիալական տարբերություններ: Այս տարբերակով Մաթևոսյանի բարձրացրած բարոյական խնդիրը և առաջարկած լուծումն ավելի համոզիչ են դառնում: Գեղարվեստական առումով Բակունցի ակնարկը համոզիչ է դարձնում բակունցյան լուծումը, Մաթևոսյանի պարագայում՝ մաթևոսյանական լուծումը: Երկուսն էլ գեղարվեստական առումով համոզիչ են:

«Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» ստեղծագործության մեջ չկա Բակունցի «Միրհավի» բանաստեղծականությունը: Մաթևոսյանի՝ բարոյական արժեքներ կրող հերոսը՝ Դիլանը, կուպիտ է, վանող: Վերը բերված հատվածում, ասես միտումնաբար, Մաթևոսյանը հնարավորինս կուպտացնում է Դիլանին՝ չեչտելով, որ խոսում է աչքերը ճպճպացնելով: Ա. Բակունցը «Միրհավ»-ում սիրով ու քնքշությամբ է նկարագրում ղեղձան մազերով, լուսեղեն լանջով, լույս ատամներով, խաղողի սև հատիկների նման աչքերով ու լաջվարդ չապիկով, զառ մանդիլով Սոնային: Մաթևոսյանի վիպակում բառ անգամ չկա Սոնայի արտաքինի վերաբերյալ: Մենք նրան տեսնում ենք բակն ավելելիս, ջուր կրելիս, ամուսնու հետ փայտ սղոցելիս, եղանով սայլին խոտ բարձելիս: Հեղինակը չեչտը գնում է կերպարների ներաշխարհի վրա: Մաթևոսյանի Սոնան սիրում է, խանդից մեռնում է ու հնձան է մտնում «սիրով, լացով, կարոտով, վախով ու Դիլանի ցանկությամբ լիքը»: Գեղեցիկ է արդյոք Սոնան: Բայց Դիլանի համար «արար աշխարհում չկար նրա պես հմայքոտ, նրա պես սիրելի, նրա չափ տխուր ուրիշ մեկը»: Մաթևոսյանը չի բարձրացնում իր հերոսներին մինչև բանաստեղծություն: Նրանք կոչտ ու կուպիտ, սովորական մարդիկ են: Մաթևոսյանը չի խուսափում նրանց իրենց կուպտություն մեջ ներկայացնել, չի հեռացնում նրանց իրենց բնությունից: Կուպիտ ու չհղկված է նաև նրանց խոսքը: Օրինակ, Սոնայի ամուսինը ղեզի վրայից

ասում է Սոնային օգնություն եկած Դիլանին. «Ձի սատկի, Դիլան, թող:

–Սատկեց՝ սատկեց,– հենց էնպես ասաց Դիլանը [...]»¹:

Արտաքուստ կոշտ ու կոպիտ, չհղկված ձևի մեջ ավելի ակնառու է դառնում նրանց նուրբ ու քնքուշ, ցավով ու տառապանքով լցված հոգին: «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» մաթևոսյանական ջղուտ գրականության հարազատ ներկայացուցիչն է:

Արդեն նչեցինք, որ «Միրհավը» Մաթևոսյանի համար միայն մեկնակետ է, և տեսանք, որ Մաթևոսյանը հեռացել է նախանյութից թե՛ գաղափարային դաշտում, թե՛ կերպարների հարազատության հարցում: Այստեղ էլ առաջանում է նյութի ընկալման դժվարությունը: Բակունցյան պատմվածքից եկող բառերը, և հատկապես հատուկ անունները էներգետիկ հզոր դաշտ ունեն: Դրանք մեր ենթագիտակցության մեջ այլ զգայնություններ ու աղերսներ են ենթադրում: Ընթերցողի ընկալման դաշտում առաջանում է բախում–հակասություն, ինչը խոչընդոտում է գրության ուրույն ընկալմանը: Անշուշտ, Մաթևոսյանը կարող էր փոխել կերպարների անունները. Անունների, մի շարք բանալի բառերի նույնական կիրառումը լի էր վտանգներով, թեև միևնույն ժամանակ դրանց նույնական գործածությունը ավելի հստակ է դարձնում հեղինակի միտումը: Կարծում եմ, գործն ավելի կշահեր ընկալման մակարդակում, եթե Մաթևոսյանն առնչություններն ավելի խորքային մակարդակում թողներ՝ խուսափելով ակնառու նույնություններից: Այս դեպքում տվյալ գրության ընկալումը հնարավոր է դառնում միայն «Միրհավի» հենքի վրա:

Պետք է կարևորել այն հանգամանքը, որ «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» միտված էր կինոյին և ենթադրում էր ևս մեկ ընթերցում–մեկնաբանում–բացում–լրացում, և հեղինակի ակնկալիքները բավականին մեծ էին. «Գրեցի և երկար երանի էի տալիս այն մարդուն, որ այդ գլուխգործոցի հեղինակն էր լինելու: Ո՞վ էր լինելու դաժան այդ գիտակը, գիտակը հայոց հողի, հայ

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Տերը, էջ 27:

մշակ մարդու, որ ծապաններ է կապել, որ խաղող է արարել մեր դաժան Հողի մեջ, դժվար խնձոր է աճեցրել, դժվար հաց է արել»¹:

«Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» Մաթևոսյանի ամենասիրած ու ամենադժբախտ գործը եղավ: «Ես չատ գուրգուրացել էի և ուղղակի գլուխգործոց էի սպասում Բակունցի «Միրհավի» թեմաներով գրած իմ «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» սցենարից: Ես չատ էի գուրգուրում ահա այդ Ֆիլմը, և ցավալիորեն ամենավատը հենց դա եղավ: Շատ դժբախտ Ֆիլմ եղավ և պատճառ դարձավ, որ դրանից հետո չատ էլ խոր վերաբերմունք դեպի կինոն առհասարակ չունենամ»²:

Այսպիսով՝

Զպետք է նույնացնել «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» և «Միրհավ» ստեղծագործությունները: «Միրհավը» հեղինակի մտահղացման համար լոկ նախանյութ է, մեկնակետ:

Մաթևոսյանի համար գեղեցիկի չափանիշը սիրո և բարոյականությունից միասնականությունն է (տվյալ տեքստի համատեքստում), Բակունցի համար՝ գեղեցիկի չափանիշը սերն է:

Բակունցի պատմվածքը հարուստ է բանաստեղծությամբ: Մաթևոսյանի ստեղծագործությունից ակնկալում ենք Բակունցի չունչը ու չենք գտնում, ինչը խոչընդոտներ է առաջ բերում ընկալման մակարդակում: Զպետք է մոռանալ, որ կոպտությունն էլ իր յուրահատուկ հմայքն ունի:

«Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը» ստեղծագործությունն առանձնանում է Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների համապատկերում: Այն նոր հանգրվան էր հեղինակի գեղագիտական որոնումների ճանապարհին: Հ. Մաթևոսյանի այս ստեղծագործությունը դուրս է մնացել ուսումնասիրողների ուշադրությունից: Այն հետաքրքիր է իր բազմաչերտություններով, առաջ քաշած խնդիրներով և կարող է դառնալ տարաբնույթ ուսումնասիրությունների առարկա:

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Ես ես եմ, էջ 296:

² Նույն տեղը:

**ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ «ԵՐԵՒԱՆԵՐԸ» ԱՆՏԻՊ
ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ «ԱՀՆԻՁՈՐ» ԱԿՆԱՐԿԻՑ**

Երբ առաջին անգամ մամուլում հայտնվեց Հրանտ Մաթևոսյան անունը, նա Երևանի մանկավարժական ինստիտուտի ուսանող էր: Առաջին տպագիր գործը «Տափաստանում» ակնարկն էր («Սովետական գրականություն» ամսագիր, 1959, թիվ 7), ապա՝ «Քննություն» պատմվածքը (նույն ամսագրում, 1960, թիվ 2), և դրանք հաստատում էին մի նոր, ինքնատիպ գրողի մուտքը մեր գրականություն: Ուսումնառությունը զուգընթաց նա աշխատանքի ընդունվեց ամսագրի ու «Գրական թերթի» խմբագրություններում: Բայց ահա ամսագրի 1962 թ. ապրիլյան համարում տպագրված նրա «Ահնիձոր» ծավալուն ակնարկը արժանացավ գրաքննության ու կուսակցության Կենտկոմի հատուկ ուշադրությանը. ամսագրի այդ համարը հավաքեցին, արգելափակեցին: Ոստորեն քննադատվեց ոչ միայն երիտասարդ հեղինակը իր «զաղափարական-քաղաքական» սխալների համար, այլև ամսագրի խմբագիրը, ակնարկը մամուլում բարձր գնահատած գրականագետները: Պատժվեցին խմբագիրը, հեղինակը: ««Ահնիձոր» ակնարկը տպագրելուց հետո ինձ ինստիտուտից հեռացրին, — վկայում է Մաթևոսյանը: — Երկու տեղ էի աշխատում, մի տեղից նույնպես հեռացրին, մնաց մի տեղը: Փոքր աշխատավարձ կար: Այդտեղից չհեռացրին, որովհետև արդեն երեխաս ծնվել էր և վարձով էի ապրում... Մի կերպ ապրում էինք: Այլևս չէին տպագրում, ուղիղով չէին հաղորդում, բոլորը մերժում էին: Շատ վեճեր էին գնում, հուսահատություն պես բան կար, ուղղակի նողկալի էր»¹: Մի որոշ

¹ Հ. Մաթևոսյան, ես ես եմ (Հարցազրույցներ), Եր. 2005, էջ 449 (մյուս մեջբերումները այս գրքից են):

ժամանակ անց, տեղի տալով «Ազատություն» ռադիոկայանի՝ իշխանություններին ուղղված քննադատությունը, թե երիտասարդներին, ինչպես 1937 թվին, ճնշում են, նրան սկսեցին տապադրել, բայց «զիջումներով»՝ միաժամանակ խստորեն հետևելով տպագրվող ամեն գործին: «Սրված ուշադրության պայմաններում», ինչպես վերհիշում է Մաթևոսյանը, — նրա «գործերն աղավաղում էին... ձևախեղում էին» (էջ 315): «Սիրելի մի հուշ պատմեմ, — հիշում է Մաթևոսյանը: — Մի անվնաս բան էի տապադրում «Գրական թերթում»: Նաև թերթի սրբագրիչն էի ու թողարկիչը: Թերթի էջը գնացել էր թույլտվության ու ՀԷՐ գալիս (այն տարիներին այդպես էր կարգը՝ սրբագրված մաքուր էջերը նախ տալիս էին գրաքննիչին, որը կարդում էր և թույլատրում տպագրության — Վ. Գ.): Իջա ներքև: Գրաքննիչը ինձ անունով չէր ճանաչում, ասավ. «Այ ախպեր ջան, էն երկու չարչարանքը քիչ էին, մի ուրիշն էլ է ավելացել»: Ոնեղճ ցենզորի էդ երկու չարչարանքը Պարույր Սևակն ու Գուրգեն Մահարին էին, երրորդը՝ ես էի գալիս: Մի քիչ չոյված եմ զգում հիմա, որ նրանց կողքին էին դրել իմ անունը, ցուցում տվել, թե էս երեքից զգուշացեք» (էջ 316):

Շուտով Մաթևոսյանի գործերը թարգմանաբար տպագրվում են Մոսկվայում և արժանանում ուշադրության, բարձր գնահատականի: Այստեղ սակայն չարունակում էին վախենալ և զգուշանալ: 1967-ին միայն տպագրվում է առաջին գիրքը՝ «Օգոստոսը»: Բայց լսենք Մաթևոսյանին. «Առաջին գիրքը 67-ից առաջ պիտի լիներ: Շարեցին ու չարվածքը թափեցին»: Թե ո՞ւմ կարգադրությամբ, պատասխանում է՝ «Իրենց մեջ: Ովքեր արեցին, երևի պիտի ասեին՝ Կենտկոմը, չգիտեմ: Մի կերպ, չատ դժվար տպագրվեց...» (էջ 316): Գրքից դուրս թողնվեց «Մեսրոպը» վիպակը, թեև այն արդեն տպագրվել էր ռուսերեն և ստացել «Դրուժբա նարոդով» Հանդեսի տարեկան մրցանակը: Երկրորդ գիրքը՝ «Ծառերը», լույս տեսավ 1977-ին: Անցել էր տասը տարի, Մաթևոսյանը ճանաչված գրող էր ամբողջ Միության մեջ, բայց այստեղ գրաքննիչները դեռ «զգուշավոր» էին: «77-ի գրքում դարձյալ դա («Օգոստոսից» դուրս մնացած «Մեսրոպը» — Վ. Գ.) և «Ռումհար» վիպակը իմ կյանքը կերան: Էդ ժանիքա-

վորները, որ դեռ կան Հիմա, որ ետին թվով իրենց երեկվա հրապարակի հերոս են տեսնում, չեն ասում ինչ ենք արել,— ասում է Մաթևոսյանը 1994-ին տված մի հարցազրույցում: — Գիրքը չորս տարի ուշացումով տպագրեցին: Զգվեցրին ինձ ինձանից, իրենցից, գրից ու գրչից: Դա ուղղակի նողկալի էր: Էդ ինչ արեցին: «Նումհարը» փչացրին: ... Մի գիշերվա մեջ 50 էջ կրճատել ու էդպես ուղարկել էին տպագրության: Փոխել էին գրքի չապիկը, թուղթը, գինը...» (էջ 317): «Փչացրածները» վերականգնել չկարողացավ անգամ երկհատույակի մեջ: «Գիրքս տպարանից ետ բերեցին ու քրքրեցին, հերն անիծեցին: «Մեծամոր» էսսեն, «Մեսրոպը» և «Նումհարը»: Սպանեցին ուղղակի»:

«Ահնիծորից» առաջ Մաթևոսյանի նկատմամբ այդպիսի վերաբերմունք, իհարկե, չկար: Սակայն դա չի նշանակում, թե «Ահնիծորը» գրաքննության չի ենթարկվել: Տպագրությունից առաջ այն մասամբ կրճատվել էր ամսագրի խմբագրությունում (առանձին հատվածներ՝ հեղինակի համաձայնությամբ), ապա նաև տպարանում սրբագրվող շարվածքի մեջ (անձամբ դրանք տեսել եմ սրբագրատանը): Ահա և Մաթևոսյանի վկայությունը 1994-ին: Զրուցակիցը հարցնում է. «Բայց ինչպես եղավ, որ գրաքննության ամենատես աչքից վրիպեց «Ահնիծորը» և տպագրվեց առանց կրճատումների ու շտկումների»: Մաթևոսյանը պատասխանում է. «Ձէ, շտկումներ եղան: «Երեխաները» վերնագրով մի գլուխ կար ... հանեցին: Ինչքան փորձեցի հրապարակել՝ չթողեցին: Էդպես, առանց շտկումների չի» (էջ 315): Այդ «շտկումները» Մաթևոսյանը չի թվարկում, բայց ահա մեր ձեռքին է «Ահնիծորի» ձեռագիրը և տպագրվածի հետ համեմատելով՝ կարելի է տեսնել, թե կրճատված հատվածները քիչ չեն և դրանցից որոնք է հեղինակը խմբագրել, և որոնք են նրան պարտադրվել խմբագրի կամ գրաքննիչի կողմից: «Գործի միտումներն առհասարակ ուռճացնում, բացարձակում էին վերևները, իշխանությունները, որոնք ամեն մի անմեղ խոսք ականարկ էին համարում իրենց դեմ»,— հիշում է Մաթևոսյանը «Ահնիծորի» տպագրության և ապա «բարձրացրած աղմուկի» օրերը: «Ահնիծորի» տպագիր ու ձեռագիր օրինակների համեմատությունը հուշում է, թե առանձին կրճատված «կտորները»

ինչով էին հակասում խորհրդային իշխանությունների գաղափարախոսությունը, ինչ «ակնարկներ» էին խրտենցնում իշխանության ներկայացուցիչներին: Դրանց կարելի է անդրադառնալ առանձին մի ուսումնասիրությունում:

Իսկ այժմ միայն մի քանի խոսք «Երեխաները» կրճատված հատվածի մասին: «Ահնիձոր» ակնարկում Մաթևոսյանն իր գյուղի պատկերը ամբողջացրել է՝ ներառելով գյուղացիների ու նրանց զբաղումի համապատկերը. ծերեր, տարեցներ, երիտասարդներ, հողագործական ու անասնապահական, մեղվագործական ու անտառանյութի մշակման բոլոր աշխատանքները, բնություն, կենդանական աշխարհի, հողի ու աշխատանքի նկատմամբ հայ գյուղացու սերն ու հարաբերումը: Մաթևոսյանը այս համապատկերում չէր կարող անտեսել նաև երեխաներին, որոնք հողին ու աշխատանքին կապվում էին մանուկ օրերից՝ մեծերի վարքին հետամուտ ու դեռ երեխա՝ արդեն մեծեր էին: «Նրանք երեխաներ չեն, նրանց համար խաղալիք չկա», - գրում է Մաթևոսյանը: - Գիտեն, որ կա գնդակ, խաղալիք-բահ, խաղալիք-ավտո, դրանցից լիքն է գյուղկոոպի № 13 խանութը և բոլոր տների նկուղներում կա: Գիտեն, որ այդ ամենը իրենց համար է նախատեսված: Բայց խաղալիք-բահից լավը իսկական բահն է... բոցեղեն պոչով ու բաշով կավե ձիուց՝ կաղ էչը, որին նստում են, երբ հոգնած են լինում, իսկ էչը կուշտ է լինում ու ոտքը սարքին... Նրանք երեխաներ չեն, ամեն մեկը մի տուն կպահի», «... Լսող, դատող, առաջարկող, առարկող, անող, լուրջ մարդիկ են...»: Նրանք, ըստ էության մանկություն չունեն: Դժվար կյանքով, տքնանքով ապրող իր հերոսների հոգսերի կրողներն են նաև իր գյուղի երեխաները՝ հրաշալի, զգայուն հոգիներ, և Մաթևոսյանն ուզում էր պատմել նաև նրանց մասին, բայց այդ պատմությունը չէր համապատասխանում «երջանիկ մանկություն ունեցող սովետական երեխաների» մասին պետական-կուսակցական քարոզչությունը, և «Ահնիձոր» ակնարկից հանվեց «Երեխաներ» գլուխը:

«Ահնիձորի» ձեռագիրը մեզ հուշում է, որ Մաթևոսյանը այս հատվածի իր ասելիքը մտածել է «խորամանկորեն» տեղ հասցնել մի ուրիշ ձևի մեջ: Երբ «իմ գործերն աղավաղում էին, ինձ

դարձնում էին խորամանկ» (էջ 316), այդ օրերի մասին խոստովանում է Մաթևոսյանը: Այսպես, երբ «քրքրում» էին «Մեսրոպը», «ստիպված եղա «Մեսրոպից» հատվածներ կրկնել «Ումհարի» մեջ, ամբողջ կտորներ: Եթե դու չես թողնում, որ էստեղ ասեմ, ես մի ուրիշ տեղ այնուամենայնիվ կասեմ» (էջ 317):

«ԱՀնիձորը» ակնարկ էր, իրական «ԱՀնիձոր» գյուղի իրական, իրենց անուններով մարդկանց մասին: Մաթևոսյանը որոշում է «Երեխաները» ներկայացնել որպես պատմվածք, այսինքն ասել, թե իրական չէ, հորինված պատմվածք է: «ԱՀնիձորի» ձեռագրի 36–41 էջերի համարակալումը փոխել է՝ 1–6, կատարել է կրճատումներ, հավելումներ, ասել է՝ խմբագրել, առանձնացրել է: Գյուղի անունը՝ ԱՀնիձոր, դարձրել է Անտառամեջ (ասել է՝ ոչ իրական, այլ հորինովի գյուղ է), նույնպես փոխել է փոքրիկ հերոսի՝ Համլետի իրական հորաքրոջ մահվան փաստը. այստեղ մեռնողը ուրիշն է՝ ծերունի Աղաջանը: Այսինքն դարձրել է պատմվածք: Պատումը, հերոսները, երկխոսությունները պատմվածքի են: Անշուշտ՝ իրական հիմքով, իրական անուններով ինչպես ակնարկում (ասենք, որ Համլետը Հրանտի փոքր եղբայրն է, այսօր՝ բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ապրում է հայրական տանը, զբաղվում է նաև Հրանտի ձեռագրերի ուսումնասիրությամբ): Այդպես կամ մասամբ իրական են Մաթևոսյանի պատմվածքների ու վիպակների հերոսները, ոմանք՝ իրենց անուններով, ոմանք՝ փոխված: Մաթևոսյանի շատ գործերում պատմվածքի ու ակնարկի սահմանները ջնջված են: Հիշենք, որ «ԱՀնիձորից» երկու հատված՝ «Արջը» գլուխը և «Ամենասովորական դեպքը» ենթագլուխը (հետագայում «Թախիծ» վերնագրով) Մաթևոսյանը ղեկավարել իր առաջին գրքում, պատմվածքների շարքում:

Այսպես նա առանձնացրել, փոփոխել և խմբագրել է նաև «Երեխաներ» գլուխը, հաստատապես հրատարակելու ցանկությամբ: Բայց թե ինչու, այնուամենայնիվ, այն չտպագրվեց, մեզ հայտնի չէ: Քանի՞ անգամ է «փորձել», հայտնի չէ:

Ուզում ենք «մեղմել» Մաթևոսյանի ցավ-ափսոսանքը՝ «ինչքան փորձեցի հրապարակել՝ չթողեցին» և գոնե այսօր այն հրապարակել:

ԵՐԵՒԱՆԵՐԸ

(«Ահնիձոր» ակնարկից. անտիպ)

Կա մի երեխա, հինգուկես տարեկան, անունը Համլետ, Անտառամեջ գյուղում: Նրանց տանը մոտիկ մի քանդված տուն կա. կարող էր և քանդված չլիներ, մի էլեկտրասյուն էլ նրա մոտ տնկվեր և լույս լիներ նաև այդ տանը, բայց վերջին էլեկտրասյունը տնկված է Համլետենց տան մոտ, իսկ Պիոնի տունը քանդված է: Պիոնը ֆիննական պատերազմով գնացել է, չի եկել: Ասում են՝ կտրիճ տղա էր, և ես նրան պատկերացնում էի հեծյալ. սուրը շողացնելով գնում է, գնդակ է ստանում մյուս դիրքից, և սուրը ձեռքի հետ անշարժանում է օդում, ապա կամաց խոնարհվում՝ թեքվող մարմնի հետ: Հետո ասացին, որ տեսել են ռազմական ճամբարում՝ հարկինքից մեռնելիս: Պատերազմի երկրորդ թե առաջին տարում մահացավ նրա թողած միակ երեխան, իսկ պատերազմը վերջանալուց հինգ տարի հետո լաց լինելով Դսեղ ամուսնության գնաց կինը: Եվ տունը կորավ բանջարի մեջ ու քանդվեց: Չի կարելի ասել, թե հիմա այնտեղ բուն է թագավորում, որովհետև քանդված տան մոտ պատ է բարձրացրել Սրափոն. օգտագործել է նաև քանդվածի քարը. էնպես հարմարները կային ո՛ր...

Երեխային ասել են, որ Պիոն հորեղբորը սպանել է Հիտլերը:

Երեխայի հորեղբորորդին՝ Յուրիկը, բանակում է, Կիևի մոտերքը: Երեխային ասել են, թե Յուրիկը գնացել է Հիտլերին սպանի:

Պահակ Արտուշ պապը նրանց հարևանն է:

Սարգիս պապը քթքթում է իրենց մեղվանոցում:

Աղաջան պապը կոլտնտեսության մեղվանոցում էր, մահացավ:

Երեխային ասել են, թե բժիշկները պապին տարել են Երևան, հիվանդանոց, իսկ իրենից մի ամսով փոքր Հովանը, որ դեպքերին

ավելի մոտիկ էր եղել, ասել է՝ տարել են թաղել են:

Հավատարմով կասկածում էր: Հետո, քառասունքին, անթրաշ տղամարդկանց ու սևեր հագած կանանց բազմություն էր հավաքվել: Երեխան ինչ որ բան զգում էր. աչքերը քիչ վախվորած էին, շատ՝ իմաստունացող: Նրան միայն հետները գերեզմանոց գնալն էր պակասում, որ լիներ խելահաս: Հենց շարժվեցին՝ բռնեց եղբոր ձեռքից: Չտարավ: Չէին տանում: Չէին ուզում տանել:

Եթե որպես խելացու, իմաստուն դարձողի չեն ուզում տանել, կտանեն որպես լացկան երեխայի: Մոր փեշից կախ ընկնող չէ, բայց այդպիսին դարձավ. ես փոքր եմ, ես չեմ հասկանում, ես ուզում եմ գալ մամայի հետ: – Եվ լաց եղավ: Դա երեխայի ջղային լաց չէր, դեր էր՝ անհաջող կատարումով, և հենց ձեռքից բռնեցին, կտրեց: Ու մորից սկսեց վախվորած նայել չսափրված տղամարդկանց դեմքերին, կռահելու ճիգով: Նրա աչքում եղբայրը մորից խելոք է. ճանապարհին թողեց մորը, փորձեց մտերմանալ եղբոր հետ:

– Գնում եք դարդ անեք, – հայտնեց իր հասու լինելը:

Եղբայրը բռնեց ձեռքը:

– Ես էլ եմ գալիս: – Բայց ոչ մի մանկական ցուցադրականություն, թե ինքը եղբոր հետ, ինչպես հավասարը հավասարի հետ, գնում են: Եվ՝ ոչ մի խոսք ոչ գերեզմանոցում, ոչ ետդարձին:

Սրափոյի տան փայտային աշխատանքը մնում է: Անտառապահի հետ մի անգամ եկել պտտվել են պատերի մեջ, հետո կինը, Համլետի ու Հովանի օգնությամբ, բռնել է աքաղաղը, մորթել, ապա վազել է խանութից մի շիշ գինի բերել:

Նախադրյալները սրանք են:

* * *

Հիմա.

Ես ու Համլետը գնացել ենք հանդ: Ես աշխատում եմ, ինքը... Չէ՛, չի խաղում, ինքն էլ է աշխատում, ինձ հավասար, զոնե համոզված՝ թե հավասար: Տանն ասել է, որ ինքն էլ է աշխատանքի գալու. եթե մի բոքոն ինձ համար են դնում, մեկն էլ իր համար է

լինելու, չորս ձու է՝ երկուսն ինձ, երկուսն իրեն, աղից, ոչինչ, միասին կօգտվենք, ինչպես և ջրամանից, ջուր կրերի ոչ թե փոքրը, այլ հերթով՝ մեկ ես, մեկ՝ ինքը: Ճանապարհից հետներս վերցրած ջուրը բավականացրեց մինչև աշխատանքի վերջը. այդ ջուրը նա մտքում գրանցեց իմ հաշվին և ուզում էր ինքն էլ բերած լիներ ու քվիթ արած. ասաց, որ տաք է, բայց նույն պահին էլ հաղթահարեց մանկակա-նությունը՝ «տաք չի»: «Հին է»,– հիշեց հոր խոսքը սառը, բայց աղբյուրից շուտ վերցրած ջրի մասին:

– Հին է:

– Ոչինչ,– ասացի ես,– հանդում հնով էլ յոլա են գնում:

– Ոչի՞նչ, հանդում հնով էլ յոլա են գնում: Յոլա՞ են գնում: – Ես հասկացա, որ «ոչինչ», «յոլա են գնում» և ընդհանրապես ամբողջ կապակցությունը նրա լեզվի վրա գալարվում է առաջին անգամ: – Ո՞վ է յոլա գնում:

– Ընդհանրապես,– ասացի ես: Չհասկացավ: – Բոլորն էլ,– ուղղեցի ես:

– Ուրեմն մենք էլ յոլա կգնանք, չէ՞,– տրամաբանեց նա:

– Ճիշտ է:

– Ջուրը չգնամ, յոլա կտանի: Ոչինչ...,– դարձվածքը հաճույքով կրկնելով, բայց դժվարությամբ հրաժարվելով հին ջուրը թափելու մտքից, նորից սկսեց աշխատել: Ինձ հավասար, կամ գոնե հավատալով, թե ինձ հավասար:

Քիչ հետո անդրադարձավ.

– Ընդհանրապեսն ի՞նչ է: Բոլո՞րը:

– Բոլորը:

– Ընդհանրապես բոլորը ոչի՞նչ...

Խոսում էր այն ժամանակ, երբ կանգնում էի ծխելու. չպետք է խոսել, երբ ընկերն աշխատում է. ընկերդ ետ դարձավ ծխելու, դու էլ դարձիր. դու չես ծխում (որովհետև պապան ծխողներին չի սիրում), ուրեմն, ծխելու դիմաց, կարող ես խոսել: Հիմա էլ.

– Դու չես հոգնել, չէ՞:

– Չեմ հոգնել:

– Ես էլ չեմ հոգնել: Բա պապան ինչո՞ւ է շուտ հոգնում:

– Պապան ծերանում է:

– Որ ծերանում են, ճանճապա՞ն են դառնում:

– Ըհը՛:

– Բա ինչո՞ւ է Արտուշ քիժեն պահակ: Ինչո՞ւ ես ծիծաղում:

– Պահակ էլ են դառնում:

– Չէ՛... – հոգոցով կտրեց ծիծաղ, հետո՝ ծիծաղելու տրամադրությամբ, հարցերին իմիջիայլոց պատասխանել: – Որ ծերանում են, մեռնում են, տանում են քաղում են, գնում են գերեզմանոց դարդ են անում:

– Աշխատենք, չխոսենք, – տազնապեցի ես:

– Ես հոգնել եմ, – խաբեց երեխան:

– Դու հանգստացիր:

– Դու էլ հանգստացիր: – Նստեցրեց կողքին: – Ի՞նչ կլինի հետո, որ բոլորն էլ մեռնեն:

– Չի լինի, որ բոլորն էլ մեռնեն:

– Չի լինի, չէ՞: Հովանն ասում է կլինի:

– Հովանը չգիտի:

– Ճիշտ է, Հովանը սուտլիկ է: Բա չասիր, է ի՞նչ կլինի հետո, որ բոլորն էլ մեռնեն:

– Ասացի՝ չի՛ լինի, որ բոլորն էլ մեռնեն:

– Է՛... – մեղսրտեց երեխան: – Բանջար դուրս կգա:

Ա՛, բանջար՞ դուրս կգա: Եվ ես ստիպված եմ լինում բացատրել կյանքի օրենքը: Չեմ կարող ասել, թե երեխաներին արագիլն է բերում, որովհետև ինքն ու Հովանը որոշել են, որ իրենց թաղը հարս եկած աղջիկներից մեկը «կենալ տի կենա՛լ, մի ըրեխա բերիլ»: Ասում եմ, որ ծնվում են, մեծանում, երեխաներ ունենում, ծերանում ու մահանում: Կեստ առ կեստ համաձայն է: Մի ուղղում.

– Պիոնը ծե՞ր է եղել:

– Չէ:

– Բա ինչո՞ւ է մահացել:

– Նրան Հիտլերն է սպանել:

Մտմտում է, հետո ամփոփում, որ Յուրիկը՝ Հիտլերին, Մրափոն՝ Բանջարը, թաղը հարս եկած աղջիկը երեխաներ կրերի, երեխաները

կմեծանան, իսկ ծերերը կմահանան:

Աշխարհի բոլոր հարցերը լուծեց, հիմա՝ գործի:

– Վեր չես կենո՞ւմ, դալբ մշակի բանելու վախտն է, – ասում է հոր խոսքը և ասում է ոչ թե լրջորեն ու որպես մեծ բան, այլ սեփական վերաբերմունքով՝ հումորիկ, հումորիկ վերաբերմունքով դեպի այդ խոսքը: Ես հռչակում եմ, իսկ ինքը.

– Վուն՝յ, խի՞ ես ծիծաղում, ի՞նչ ա բերանը բաց արել ծիծաղում ա, արա՛, ըստեղ էդ ո՞ւմ շալվարն է պատռած, որ ռեխդ բաց ես արել ծիծաղում ես..., – անում է Սարգիս հորեղբոր տնազը: – Ադա, քե՛զ չեմ ասում վեր կա՛ց..., – շարունակում է Եփրեմ հորեղբոր տնազով: – Ոնց որ իրան չլինեն ասելիս, անո՛ւմը... օյանմիշ չի ըլիլ..., – մեղմանում է Արտուշ պապի պես և եզրափակում որպես Սրափո. – Վեր կաց, – անառարկելի ու վերջնական՝ որպես բանաձև:

Մյուս օրն արթնացավ ու ասաց, որ շա՛տ բանջար է հնձել. բոլորը հնձել է, գերանդին փոքր էր ու սուր: Նեղացավ, որ հնձածը չկա: Գերանդին էլ շատ լավն էր: Ո՞ւր է գերանդին:

– Ե՞րբ ես հնձել:

– Հնձեցի, հետո կորավ:

– Ա՛... Որ քնած էիր այն ժամանա՞կ ես հնձել:

– Չէ, քնած չէի, հնձում էի: Ինձ համար մի գերանդի առեք: – Այսպես վերջացավ սարսափելիորեն խորհրդավոր կյանքի քննումը: Եվ հետս եկավ հանդ, աշխատանքի: Երեկոյան հոր գոգին չնստեց, մահճակալներին ու դռներին խփելով՝ գրկած դուրս բերեց իր համար արթո: – Էս երեխայի գդալը դենը տարեք, – հրեց թեյի գդալը, կերավ մեծով: – Մեղը չկա՞, – ասաց հոր պես, – մի քիչ մեղր կուտեի: – Եվ մեղրի վրա մնջեց:

Ուրեմն ոչ մի գաղտնիք չկա. երեխային արագիլը չի բերում ու ծերերն էլ չեն գնում մի հեռո՛ւ տեղ, Ըրեվան, մարդը ծնվում է և մեռնում, արանքում կա խոտ հնձել, մեղումներին մայել, ոչխար խուզել, հող վարել, կով պահել, մասն՝ դպրոց գնալ և ոչինչ անկապ չէ ոչնչից. օրինակ՝ խոտհումձը նրա համար չէ, որ շողշողում գերանդիներ կան ու կանաչ խոտ, «հոռո՛պ» անելով հնձել կա ու ծարավել, ու սառը ջուր խմել: Հումձը տալիս է խոտ, ու խոտով կով

են պահում, կովը տալիս է կարագ, պանիր, լոռ, մածուն, մաև հորթ, որը մսացու է, ոչ թե սիրուն դնչիկ ունի և լավ տրճիկ է տալիս: Եթե խոտ չհնձվի, ձմեռը կմզգա կովը, և հերն ու մերը կկռվեն, կկռվեն մաև ընկերոջ հերն ու մերը, և, եթե կուզեք, հեռախոսով կը կռվեն մաև սովխոզի դիրեկտորն ու շրջկոմի քարտուղարը:

Անտառամեջի երեխաները: Նրանք երեխաներ չեն: Նրանց համար խաղալիք չկա: Գիտեն, որ կա գնդակ, խաղալիք-բահ, խաղալիք-ավտո: Դրանցից լիքն է գյուղկոռպի № 13 խանութը և բոլոր տների նկուղներում կա: Գիտեն, որ այդ ամենը իրենց համար է նախատեսված: Բայց՝ խաղալիք-բահից լավը իսկական բահն է, ավտոյիկից՝ ավտոն, բոցեղեն պոչով ու բաշով կավե ձիուց՝ կաղ էշը, որին մատում են, երբ հոգմած են լինում, իսկ էշը կուշտ է լինում ու ոտքը սարքին: Դրա համար էլ պետք է կուշտ պահել, չծարավեցնել, հետևել, թե պայտառ Ղարիբը երբ կլինի տանը, որ ընկած պայտի փոխարեն նորը մեխի: Նրանք երեխաներ չեն, ամեն մեկը մի տուն կպահի:

Տավարած Անդրոյի և կթվորուհի Երանուհու տղա Ամուրը անտառտնտեսության սղոցարանից տախտակ տանելիս է լինում, հիմնարկին պետք չեկող տախտակ, արալովկա: Տասնմեկ տարեկան երեխա է:

– Հերիք չի՞ մեր տախտակը կրես, – կատակում են սղոցարանի բանվորները:

Սուսուփուս ետ է դարձել, խանութից մի արաղ վերցրել:

– Ուտելու բան չկար, չնեղանաք:

– Ա՛յ լակոտ, էդ ի՞նչ ես արել, մենք կատակ արինք, տղա ջան, կատակ արինք: Տար ետ տուր: Մենք արա՞ղ չունենք, մենք փո՞ղ չունենք, որ արաղ առնենք:

Ետ չի վերցնում: Շատ կնեղանա, եթե չխմեն: Ուտելու բան չկար, թող չնեղանան: Հիմա ո՞ր տախտակը տանի:

Հետո գնացել է հյուսն Իգնատ քեռուն խնդրել, որ գյուղամեջ իրենց տան մոտով գնա: «Համ ճամփեն կարճ է դենը, համ էլ բան է ասելու»: Հե՞րն է ասելու, թե ինքը: Ի՞նքը:

Ուրեմն գյուղում միակ անձեղունը նրանց տունն է: Կաթում է,

մինչև հերը ձեռուն կապի, տեղաշորը կփտի, մերը սրտահան կլինի, ինքը տախտակներ է շարելու: Չգիտի՝ ինչպես շարի – փորձել է, չի ստացվել, – որ «համ ջուրը փախցնի, համ էլ մի քիչ դայիմ լինի, մի քիչ երկար դիմանա»:

– Այտա, գիտես էլի, հերս մի քիչ ջանջալ մարդ է, մեկ էլ տեսար տարի քաշեց գործը: Որ տարով պրծնենք, լավ է:

Հասակակիցներն այդ տղայի մասին ասում են՝ «ջանջալ է»:
«Հորն է քաշել» – սովորել են հայրերից հասակակից երեխաները: Երևի իրավունք ունեն. մեկը եզ է պահում, մյուսը՝ ոչխար, երրորդը խոտ է հավաքում և հնձելու փորձ կատարում և այլն, – ընդհանրապես այն բոլոր աշխատանքները, որ կատարել են իրենց պապերը, և այն աշխատանքները, որ պապերը չեն կատարել և նույնիսկ հայրերը խեթ ու անվստահ են մայել դրանց. մեքենայի գործադրումը:

Էլեկտրական խուզիչի տակ արնով ընկած ոչխարի մասին Մուքելանց Սաքոն ասաց՝ «տոկի տակն են գցել, սպանել», և ուշուց տվեց «տոկին» ու «տոկի մեքենա իջաք գցողին», իսկ երեխաները հռհռոցով դրանից դուրս բերին մի կարգին անեկղոտ:

Գյուղում մեխանիզացիա կա, և երեխաները հրաժարվել են պրոֆեսոր դառնալու երբեմնի ցանկությունից, դառնալու են վարորդ ու տրակտորիստ, սրանք կոնկրետ են, պրոֆեսորը ութտառանի բառ է, ուրիշ բան չէ:

Լսող, դատող, առաջարկող, առարկող, անող, լուրջ մարդիկ են՝ միայն թե բանակի տարիքից ցածր, ամուսնացնելու տարիքից ցածր, միայն թե սեպտեմբերի մեկին դասի են նստում՝ քիմիայի, երգի, հին աշխարհի պատմության... նստում են ցրված, միտքները դուրսը՝ խորացող աշնան հետ կորչող բարիքին...

Մի քիչ շուտ են դառնում գործարար: Նրանց համար ինչ-որ մի բան պետք է արվի, որպեսզի ականջ կախեն տատիկի հեքիաթի տակ, ֆուտբոլ խաղան, վառարան ու ծաղիկ նկարեն, որպեսզի լինեն ոչ ալարկոտ ու քիչ երագկոտ, իմանան, որ աշխարհում կան Անդերսեն, Թումանյան, չափ ու հանգ, պեյզաժ, նոտա, դաշնամուր, զգան, որ տիեզերքը խորն է, գծվացնելու չափ անսահման, և մարդը

համարյա հնարավորություն ունի ցատկոտելու տիեզերքում, և ինչքան մեծ ցավ կլինեն մարդու համար, եթե մենակ լինեն տիեզերքում, ինչքան տխուր կլինեն մարդը...

Իսկ անտառտնտեսության հատող Մերգոյին թվում է, թե երեխաները զործունյա է որ պետք է լինեն և իր տասնմեկ տարեկան աղջկա մասին ասում է՝ «ալարկո՛տ է»:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Արամ Սիմոնյան (ԵՊՀ ռեկտոր)

Բացման խոսք3

Վազգեն Գարրիբյան

Հրանտ Մաթևոսյան և Հակոբ Մնձուրի.....5

Զավեն Ավետիսյան

Գրողը և իրականությունը31

Ժենյա Քալանթարյան

Թոմաս Վուլֆ և Հրանտ Մաթևոսյան39

Լարիսա Մնացականյան

Ինչ է գրականությունը Հրանտ Մաթևոսյանի տեսական
բանաձևերում66

Վազգեն Սաֆարյան

Բազմաձայնությունը և հերոսի օտարումը Մաթևոսյանի
արձակում90

Սաթենիկ Ավետիսյան

Հրանտ Մաթևոսյանի կենսափոխակերպության
ակունքները122

Հայկ Համբարձումյան

Ծմակուտի «չարքը». «Վիթխարու» կերպարի գեղար-
վեստական իրացման առանձնահատկությունները139

Վահրամ Դանիելյան

Ես ապրում եմ, ուրեմն՝ դուք կաք150

Սևակ Ղազարյան

Հրանտ Մաթևոսյան և Վասիլի Շուկչին158

Անահիտ Անտոնյան

Հրանտ Մաթևոսյանի «Այս կանաչ-կարմիր աշխարհը»

կինովիականը177

Վազգեն Գաբրիելյան

Հրանտ Մաթևոսյանի «Երեխաները» անտիպ

պատմվածքը «Ահնիձոր» ակնարկից184

Հրանտ Մաթևոսյան

Երեխաները189

**ՍԱԹԵՎՈՍՅԱՆԱԿԱՆ
ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ**

2

Կազմի ձևավորումը՝	Կ. Հ. Սարգսյանի
Հրատ. խմբագիր՝	Լ. Հ. Հովհաննիսյան
Տեխ. խմբագիր՝	Վ. Զ. Բրդյան
Համ. ձևավորումը՝	Ա. Խ. Աղուզումցյանի

Ստորագրված է տպագրության 21.03.2011 թ.:

Ձափսը՝ $60 \times 84^{1/16}$: Թուղթը՝ օֆսեթ:

Հրատ. 10.8 մամուլ, տպագր. 12.5 մամուլ = 11.6 պայմ. մամուլի:

Տպաքանակ՝ 200: Պատվեր՝ 12:

ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52

